

الواقعة
المأزومة في
«أرض»
الشرقاوى

الدستور

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

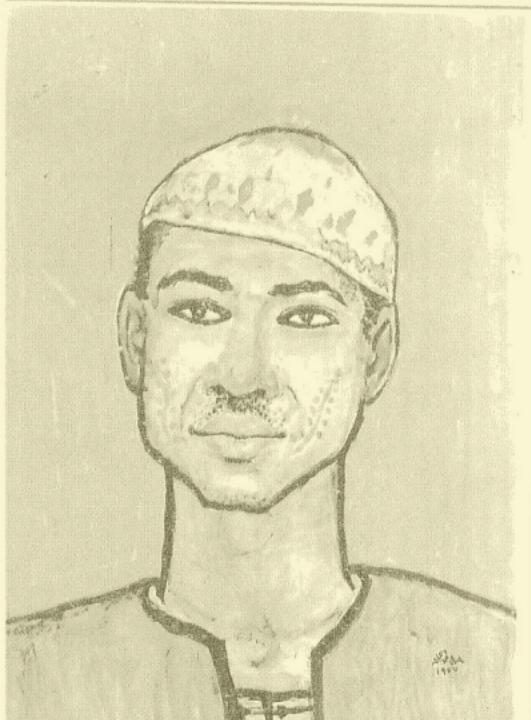
◆ العدد ١٠٤ - أبريل ١٩٩٤ ◆

هل النقد العربي تابع؟ (سيد البحراوى -

محمود أمين العالم - رضوى عasher - فريال غزول - أمينة
رشيد - سيد ياسين - عز الدين نجيب - فريدة النقاش) ◆

ابراهيم فهمى:

◆ يموت المبدعون قبل الموت (نصوص وشهادات)



محكمة د. نصر
أبوزيد: لانفتش
في ضمائير العباد ◆
سليم سحاب: مصر
أم الدنيا
والموسيقى ◆
«عائلة»
عذاب القبر
ونساء ◆
«الارهابي»





أدِبٌ وَفَدَ

مجلة الثقافة الديمocrطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي / أبريل ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /
صلاح السروى / كمال ومذى / ماجد يوسف

المستشارون: د.الطاھر مکن/ د.أمينه رشید/
صلاح عیسی/ د.عبد العظیم آنسیس/
د.لطیفة الزيات/ ملک عبد العزیز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير:
د.عبد المحسن طه بدر
شارك في مجلس التحریر
الراحل الكبير: محمد رومیش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصحف والتوصيات:
صفاء سعيد / صلاح عابدين / نسرين سعيد

مراجعة الصحف : مصطفى عبادة

المواضيل: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
الستة
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنية/البلاد العربية
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا
١٥٠ دولار باسم الأهالى - مسجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
وامنشرت أم لم تنشر

المحتويات

* أول الكتاب ٥
المررة

٩

ملف: التبعية النقدية

- التبعية الذهنية في النقد العربي في مصر د. سيد البخاروى ١١
- مناقشات النقاد ٣٥
- محتوى الشكل في رواية «الأرض» سيد عبد الله ٥٦
- * حكم الحكمة في قضية د. نصر أبو زيد ٧٩
- * خطاب الحرية د. نصر حامد أبو زيد ٨٧
- حكايتنا يا براهم أحمد زغلول الشيطى ٩٥

٩٧

الديوان الصغير

ثلاثة نصوص لبراهيم فهمي

١١٢

الحياة الثقافية

- ابراهيم فهمي ١١٤
- والنجم إذا هوى رضا إمام ١١٦
- حوار مع أنتي إرثرو دينا قabil ١١٨
- المسرح الغائب والمسرح المستحبيل عبد العزيز مخيون ١٢١
- العائلة: حسن النية لا يكفى سعد القرش ١٢٦
- نساء «إرهابي» زينب رشدى ١٢٩
- حوار مع سليم سحاب صفاء سعيد ومجدى حسنين ١٣٢
- تواصل التحرير ١٣٩
- كلام - مثقفين صلاح عيسى ١٤٤



لوحة الغلاف (الفلاح)،

والرسوم الداخلية للفنان الكبير:

حسن فؤاد

(يناير ١٩٢٦، يناير ١٩٨٥). واحد من أكبر رواد الواقعية في الفن

التشكيلى المصرى الحديث. خاض فى حبسة الشيوعىين

الشهيرة (١٩٥٩-١٩٦٤) تجربة فريدة فى تعليم كثير من

التقديميين المعتقلين فى الرسم والاخراج الصحفى والديكور المسرحى.

قال عنه م salah حافظ: «لايکادي يوجد ركنا فى التشكير

المصرى المعاصر لم يشارك فى مياغته هذا الرجل».

عماد من عمد تأسيس مجلة «صباح الخير» عام ١٩٥٦.

وشارك فى تأسيس «الفن» وغيرها من شموس مصرية.

«سيظل كل غد جديد مشرق فى بلادنا مرتبطا باسم حسن فؤاد».

هكذا يقول عنه رفيق الواحات:

محمد أمين العالم.

أول الكتابة

فن تغييرها.. فهل يرددنا موت إبراهيم إلى يصيّرنا «فن بلاد راحت تتمزق دون هواة».. كما يقول «أحمد زغلول الشطي» في شهادته؟.

لن نتقبل كقدر حقيقة أن «الزمن زمن لعوب وخانق» كما يقول إبراهيم في قصصته المهداة للناقد الصديق «فاروق عبد القادر»، الذي «يصوم له» إذا جاءت لفنته من عدوه.. وحيث يقدم «إبراهيم» نموذجه للمثقف القابض على مبدئه كالقابض على الجمر.. المثقل الذي كان هو نفسه، نموذجاً له في التجربة الابداعية - الصافية المطلقة بالخيال ومحبة - الإنسان، والكافحة عن كنوز ثقافة مازال نجھلها هي ثقافة النوبة، والتي وصلنا منها حتى الآن مشهد فولكلوري مع قليل من حقيقتها. وكان إبراهيم واحداً من الباحثين عن هذه الحقيقة جمالياً دون أى تزوير تماماً كبحثه عن «أشجار حرة دونما أسوار».

مات «ابراهيم فهمي» ل هنا لم يكتمل.. مات بالسل، ذلك المرض الذى أصبح ذكرى تنتمى لعالم الهمجية والبؤس والإملاق.. وهابو يغزو بلادنا وينهى من بين ماينهش واحداً من أجمل الابناء وأكثرهم موهبة وأقرهم مدققاً وامتلاء بالوعود.. ويختنق من يظن أنها المسابقات وحدها أو أنه إهمال إبراهيم لنفسه فقط هو الذى جعل السل يتسكن منه.. فالسل يهاجم مصر بوحشية كما يقول الأطباء، وهو يستشرى في أوساط الفقراء فقرا مدقعاً، حيث يعيش $\frac{1}{4}$ من المصريين في الريف و 50% في المدينة تحت خط الفقر.. في بيوت ضيقة سينية التهوية أو في المقابر، ولا يحصلون على الحد الأدنى الضروري من الغذاء، فذلك هو الحصاد المر لسياسات اقتصادية اجتماعية عنوانها الانفتاح ومضمونها إنقار الشعب وإذلاله وتجويعه.. تلك السياسات التي ينبغي أن تسهم جميعاً

نجد أنفسنا مدينين لكم باعتذارات كثيرة، فقد سقطت منا أثناء تجهيز العدد ١٠٢ جزء كبير من مقال الدكتور نصر حامد أبو زيد عن «الإمام الشافعى بين القداسة والبشرية» وهاتحن ننشر المقال كاملاً كحق لكم ولكتابه، مع وعد الاتكير هذه الأخطاء مرة أخرى.

في دراسته لرمضان آليات التأصيل من حيث هي عملية أو عمليات ذهنية لدى الإمام الشافعى يعتمد نصر على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفية، وتضمن الأساس الذى تنهض عليه مجلة «أدب ونقد» في كل عملها وتوجهاتها، ألا وهو: «أن أي مجال من مجالات المعرفة ليس مجالاً منفصلاً عن باقى المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلاً ذوصلة بمعجلات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، صلة قد تكون قوية كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قرباً كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن، وهي العلوم المؤسسة المتدة الصلة بكل العلوم تقريباً...»

كذلك فإن «تاريخ الفكر ليس إلا تعبيراً متميزاً عن التاريخ الاجتماعي بمعنىه العميق...»

وفي تقديرنا أنه لو استطاعت «أدب ونقد» أن تقوم بدور في إجلاء وتعزيق هذه الروابط والمعانى، والإسهام فى البناء الروحى والپنهنى للمبدعين والتقاد الجدد على أساس منها لشحذ سلاح العقل النقدى، فإنها تكون قد أدت وكم من حياة غنية اعتز بها موت عبى شغل تظل القلب بالحزان. ففى نفس الأسبوع الذى رحل فيه «ابراهيم فهمى» حاملاً معه طقوته المتعددة الألوان والروى قتل المتطرسون فى الجمازير واحداً من أكبر منظري وفنانى المسرح العربى المعاصر هو المخرج والممثل والكاتب المسرحي «عبد القادر علولة» مؤسس «تعاونية أول ماير المسرحية» فى مدينة «وهران»، والذى توجه بمسرحه للعمال والللاجحين فى مواقعهم ملبياً متطلباتهم الجمالية وداعياً لهم للاشتراك الجدى - لا الشكلى - في العمل المسرحي، فاتحاً أنفًا جديداً لجمهور مسرح يتتجاوز جمهور الطبقة الوسطى، جمهور يفتدى التجربة المسرحية بالجديد الطازج ويزرعها شجرة ذات جذور عفية فى الواقع الفعلى للناس. وهو الشئ الذى تسعى إليه بعض الفرق الصغيرة فى مصر وهى تواجه معوقات بلا حصر أخطرها وأولها الرتابة.

فإذا كانا قد اخترنا أن نقدم ابراهيم فهمى فى «الديوان الصغير» فقد عجزنا عن توفير مادة كافية من تجربة «علولة»، ونعدكم أن نقدمه لكم فى عدد قادم بالصورة التى هو جدير بها. فلعل حجم الخسارة أن يحثنا على مواصلة الطريق. كذلك عجزنا عن الوفاء بـ «بحاجات تحطيطنا للاحتفال بذكرى رحيل «العقاد» الثلاثين، التى حلت فى مارس من هذا العام، وكنا ننظم لتقديم شئ جديد قد نفاجئكم به فى الاعداد القادمة.

دورها.

نحن ننشر أيضاً - كوثيقة - نص حكم المحكمة في قضية الدعوة للتفريق بين الدكتور نصر أبو زيد وزوجته الدكتورة «إبتهال يونس» على أساس من ارتداده المزعوم عن الإسلام، حيث أعلن القضاة:

«امتناع المحكمة عن البحث في عقائد الناس استناداً إلى ما يوجه إليهم من اتهام في عقائدهم من آخرين».

وسوف نظل ذكر أسماء القضاة الثلاثة الشرفاء «محمد عبد الله» و«محمد جنيدى» و«محمود صالح» الذين يضع التاريخ أسماءهم في هذا السجل النامض لتراث القضاء المصري في دفاعه عن الحرريات، وحيث تواصل الرفض القاطع لأنضل أبنائه لأن تحول المؤسسة إلى محكمة تلتقيش في عقائد الناس وضمائرهم. ونحن نعرف أن معركة حرية الفكر والضمير والبحث لم تنته عند هذا الحد، فبالإضافة إلى حقيقة أن المدعين يواصلون السعي لتحرير الدعوى مرة أخرى ضد «نصر»، فإن الفتاوى المقيدة لحرية الفكر والبحث العلمي، وتلك التي تتبع قتل من يسمون بالمرتدين دون عقاب للقتلة ماتزال تنهال علينا بينما تنفاثم الأزمة الاقتصادية - الاجتماعية التي هي في الأرض الخصبة لننمو سرطان لجماعات التطرف الظلامية، لتبقى معركة حرية الفكر والبحث واحدة من معارك كثيرة على طائفة الشعب المصري أن تتقدم بشجاعة لخوضها حتى النهاية، وحتى

نستطيع أن ندخل القرن الواحد والعشرين وتحن مؤهلون له خير تأهيل، أى وتحن نعيش تجربة بيموقратية حقيقة خالية من التشوهات لتكون هي آداة الجماهير لتفعيل واقعها البائس وبناء عالم حر جميل.

نأتى للملف الرئيسي للعدد، والذي غامرنا بسبب طوله بتاجيل النصوص وأكتفيتنا بنصوص الراحل «إبراهيم قهمى»، وهو ملف عن النقد أساسه دراسة للدكتور سيد البحراوى عن «التبعية الذهبية في النقد العربي الحديث في مصر»، ساهم في مناقشتها عدد من النقاد والباحثين. ونشرنا معها دراسة للباحث سيد عبد الله عن رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، وجذبنا أنها تطبق المنهج الذي يقترحه سيد البحراوى، وقد أطلق عليه «محترى الشكل». ويتوصل سيد عبد الله لنتائج مشكوك فيها علمياً من قبيل أن «الرومانسية ذات أصل أجنبي»، بينما تنهض شواهد كثيرة في التاريخ الأدبى تبين أن نزوعها رومانسيا مصرية - وعربياً بدرجة ما - قد تشكل مع بدايات الرأسمالية في مصر. وإن الباحث يستريح للنتيجة القائلة بأن الرواية هي فن أوروبى اتساقاً مع منهج واستخلاصات أستاذه سيد البحراوى، فهو يقول ذلك دون أن يتوقف أمام أشكال كانت جنينية في الأدب العربى تولدت منها الرواية، فضلاً عن مستوى التطور الاجتماعى - الاقتصادي الذى خلق هذه الأشكال



الكتابة.

وتبقى نقطة الضعف الرئيسية في بحث الدكتور سيد وتلميذه سيد عبد الله هي هذا النزوع لتحويل الخصوصية إلى منطلق رئيسى يحل محل القانون العام لتطور المجتمعات، وإن لم يتولا بذلك صراحة..

وهي على أى حال مناقشة ممتعة وراقية ندعوك للمشاركة فيها، وهدفنا مع التواصل هو إثراء حياتنا الثقافية ومقابل أدواتنا النقدية وخلق روابط حقيقة وحميمية بين الجزر المبعثرة، وإضاءة المشترك والمختلف..

فهل تشاركون؟

المحررة

التعبيرية وساعد على تطويرها، وليس فقط «التبعية الذهنية للغرب».

وبما أن الرواية هي فن أوروبي فلابد أن تكون الرواية العربية، مفتربة وغير أصلية، رغم أن الناقد يستخدم التعريفات «الأوروبية» للطبقات من ملوك كبار وبورجوازية صنفية.. الخ.

ويقر الباحث مع الروائيين منذ البداية بثنائية القرية المدينة المتضادتين المتعادتين حيث يستحبيل اللقاء بينهما باعتبار أن القرية هي الوطن والمدينة هي العدو.. ولا يتوقف أمام فكرة استحالة الثورة الدائمة بسبب ضبابية بل غياب العنصر الشورى الفاعل في المدينة، التي كانت الحركة العمالية والطلابية قد تفجرت فيها سوءاً في زمن القص أو في زمن

ملف

التبغية الذهنية
في النقد العربي الحديث:
د. سيد البحراوى
مناقشات:
د. فريال غزول
د. سيد ياسين
د. رضوى عاشور
محمود أمين العالم
أمينة رشيد
كمال مغيث
ناضل الأسود
عز الدين نجيب
فتحى أبو العيثين
فريدة النقاش
محتوى الشكل والواقعية
المأزومة في «الأرض»:
سيد عبد الله



عقد مركز البحوث العربية (الذى يديره حلى شعراوى)، فى الفترة الأخيرة، ندوة كبيرة حول «التبعية الثقافية فى العالم العربى»، على مدار ثلاثة أيام. كان محور اليوم الأخير فيها بحث د. سيد البحراوى حول «التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث»، وثارت حوله مناقشات هامة. أدارت الندوة الناقدة فريدة النقاش. هنا، ننشر البحث والمداخلات التى قدمها المثقفون عليه. ونأمل ان يفتح هذا البحث (وتعقيباته) جدلاً مثمراً فى حياتنا النقدية والثقافية، تتمى «أدب ونقد»، أن يدور على صفحاتها.

«أدب ونقد»

التبغية الذهنية في النقد العربي الحديث في مصر*

د. سيد اليمراوى



دون الوعى بالدور الذى تلعبه «الذهنية» فى تحديده وشرح آياته. إن البنية التابعة، هي تشكيلاً تنفصل فيها بنية الانتاج عن بنية الاستهلاك^(١)، ومعنى هذا أن التبغية هي نتاج نقص واضح في الموارد الذاتية، يؤدي إلى الاعتماد على إنتاج الغير، ونقل هذا الإنتاج لسد الحاجة الداخلية، دون إدراك أن هذه العملية لا تؤدى حقاً إلى سد هذه الحاجة بالذات،

يبعدلى مصطلح «التبغية الذهنية» مصطلحاً هاماً، يصل فى أهميته إلى حد أنه يصلح مفتاحاً لهم التبغية ليس فقط في الفكر العربى الحديث، بل في الحياة العربية الحديثة بصلة عامة على كافة مستوياتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وقد تبالغ لنرى أهمية المصطلح في نظرية التبغية عامة، حيث نعتقد أن فهم مفهوم التبغية ذاته، لا يمكن أن يتم

* تعتمد هذه الدراسة اعتماداً كلياً على مادة كتابنا «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث»، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٢ كما تنقل منه فقرات مطولة

الاحتياجات بالإمكانيات الذاتية. وهذا الوضع هو الذي يجعل استمرار عملية التبعية أمراً شديداً التعقيد ويصعب الفكاك منه. وليس المقصود هو استمرار الاحتياجات ، بل استمرار الذهنية في التسليم بأنها في حاجة، وعدم إدراكها أن هذه الحاجة المستمرة ليست حقيقة وإنما مفروضة عليها من الخارج أو من موضوع الحاجة نفسه أي السلع، ومن صاحب هذه السلع، وفي مثل هذا الوضع تصبح الحلقة الرئيسية في التبعية ليس الاحتياج المادي، وإنما التصور الذهني للحاجة وكيفية الحصول عليها. وبدون هذه الحلقة الرئيسية يستحيل أن تستمر عملية التبعية.

على هذا الأساس تصورنا أنه دون فهم دور «الذهنية» يستطيع فهم التبعية كمفهوم على أي مستوى من المستويات، وليس فقط على المستوى الفكري أو الثقافي، وذلك رغم أن مصطلح «الذهنية» هو مصطلح ينتمي أساساً إلى المستوى الثقافي أو الفكري باعتبار أن التبعية الذهنية تعنى - بالضرورة - التسليم بالآخر كنموذج فكري قادر على ممارسة الحياة بطريقه تعجبني أو تبهمنى واتطلع إلى تحقيقها أو ممارستها. وهذا التسليم يتم على المستوى الذهني النفسي للإنسان الفرد أو للجماعة، وإن كان معتمداً على وقائع خارجية تنقلها الحواس. هذه الواقعية هي الممارسات العملية التي يقوم بها الآخر

بقدر ماإتؤدي إلى إثارة حاجات أخرى والاستمرار في مزيد من إثارة الحاجات التي لا تشبّع أبداً ولا تنتهي. ولعل ما يدعم هذه النتيجة ويؤكدها أن الغير أو الآخر، أو المتبع، لا يسلم ببداية بالاحتياجات الذاتية بقدر ما يساهم في تحديدها وتوجيهها بما يتلام مع إنتاجه هو، حتى يبدو هذا الإنتاج وكأنه بالفعل يلبّي الحاجة. وما يجعل هذا التدخل الخارجي مقبولاً هو استعداد قائم لدى الذات للثقة في الآخر، ورغبة للاستعانته به، لاتؤدي فقط إلى تلبية الحاجة، وإنما إلى طلب المساعدة في تحديدها أصلاً، وهو الأمر الذي يمكن أن يؤدي إلى تشويهها أو تحويلها إلى احتياج آخر غير صحيح أو غير حقيقي، احتياج تابع أو مفروض من الخارج.

على هذا النحو، في الوقت الذي يبدو فيه أن التبعية تتم في مراحلها الأولى على المستوى الاقتصادي البحث، يكشف التعمق فيالياتها، أنها تقتضي أولاً استعداداً ذهنياً ونفسياً من قبل التابع لكي يستجيب للمتبوع، الذي يبدو ظاهرياً أنه يستجيب لاحتياجات التابع. وهذا الفهم لللحظة البدائية في عملية التبعية، يكشف عن بعدها المرضي. فمهما ليست حالة طبيعية منذ البداية، وإن حتمتها ظروف (موضوعية) ساهمت في منعها عوامل كثيرة لعل أبرزها هو فشل الفرد أو الجماعة في تحديد الاحتياجات الدقيقة وفي القدرة على سد هذه

الثقافي)، كما يشير إلى المصراع الحاد الذي تتم خلاله عملية التبعية، ومن ثم عملية التطور الاجتماعي الثقافي، الذي يسمى في أدبياتنا بالنهضة أو التنوير، ونسميهها نحن بالتنوير، التابع أو المفروض من الخارج.

وهذه الدراسة، هي محاولة لتبني عملية التبعية الذهنية هذه: اليائتها ونتائجها، في ميدان محدود من ميادين الحياة الفكرية أو الثقافية في مصر، إلا وهو النقد الأدبي، كنموذج كافٍ، باعتبار صلته الوثيقة بغيره من الميادين، وأبرزها الأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة وتاريخ الأدب.

أمامي، والتي تتضمن- في حالة التبعية- قدراً من العنف والقهر سواء المادي أو الذهني، مثلما حدث في مجتمعنا منذ مجيء الحملة الفرنسية إلى الشرق العربي.

فالوقائع تشير إلى أن ممارسات الآخر (الأوربي) كانت تتحقق مزيجاً من القمع المادي والإبهار الذهني في ذات الوقت، سواء كانت هذه الممارسات على أرض الوطن (في الداخل) أو على أرض الآخر، أى بعد خروج الجملة الفرنسية ووصول مبعوثي محمد على إلى فرنسا على سبيل المثال. ولعل هذه الثنائية القهر (الرافق)/الانتهاء أن تكون هي الثنائية الأكثر بروزاً في الذهنية العربية منذ ذلك الوقت وحتى الآن، منذ وصف الجبرتي لأنفعال الحملة الفرنسية والطهطاوى لقاهى بارييس وتقديم طه حسين لمنهج ديكارت، ونقل الشيوعيين للنموذج السوفيتى، وحتى الرفض المتehler الذى تارسه القوى الإسلامية للأخلاق الأوروبية مع الانتهار بالتكلولوجيا الحديثة.

إن هذه الوقائع والأمثلة تشير إلى أن مزيج القهر والانتهار، وإن كان قد بدأ بالقهوة من قبل الآخر- فقد انتهى بالانتهار- من قبل المقهور، دون أن يؤدى ذلك- في معظم الحالات، إلى توقف القهر عملياً، أو توقف الإحساس بوجوده من قبل المتehler المقهور. وهذا يشير إلى اشتراك الطرفين في عملية التبعية الخارج والداخل (بما ينفي مفهوم الغزو

١

ليس النقد الأدبي فرعاً معرفياً جديداً مثل بعض الأنواع الأدبية والفنية التي انتقلت إلينا من الغرب مع المصير الحديث، فقد عرف العرب القدماء البلاغة ثم النقد الأدبي بصورة ناضجة إلى حد كبير، منذ القرن الرابع الهجري، وشّمة مناهج واضحة التشكل والدقّة لدى بعض نقاد القرن السابع من أمثال حازم القرطاجي والسلجماسي، مثلما لدى بعض نقاد القرن الرابع من أمثال عبد القاهر البرجاني. غير أن الجمود الذي أصاب الحضارة العربية الإسلامية خلال القرون التالية التي حكمتها الخلافة العثمانية: أصحاب النقد الأدبي مثلما أصاب بقية المجالات. بحيث إن ما

نسميه اليوم بالنقد الأدبي، هو شيء لاصلة له - في الإطار العام - بذلك النقد العربي القديم، وإن كان ناسج الكثرين من النقاد في كل مراحل النقد الحديث يعتمدون على بعض طرق وأدوات، القدماء. غير أن هؤلاء، ليسوا محسوبين ضمن نقادنا الحديث، وليسوا شديدي التأثير في مجرى الرئيس.

ما نسميه - إذن - بالنقد الحديث، هو النقد الذي اتصل بالشقاوة الأوروبيية وأخذ منها، فاشرت في بنيته الأساسية

وتياراته أو اتجاهاته، وهذا النقد يمكننا أن نجد بداياته مع أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين. ولعل مانكره طه حسين في مقدمته لكتابه عن أبي العلاء^(٢) ثم في كتابه في الشعر الجاهلي^(٣) عن المنهجين السائدين في دراسة الأدب في مصر، أن يكون صدى دقيقاً لتلك اللحظة من لحظات تاريخ النقد، ثمة مذهبان أحدهما مذهب القدماء الذي كان يمثله الشيخ حسين المرصيفي، حين كان يفسر

لتلاميذه في الأزهر ديوان الحماسة «لأبي تمام» أو كتاب «الكامل» للمبرد، أو كتاب الأمالي «لأبي على القالي»، ينحو في هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في البصرة والكوفة وبنداد.. والآخر مذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ نيلين..»

وهذا الموقف المنحاز للمنهج الجديد لم يكن موقف طه حسين وحده، بل

موقع الجيل الجديد، حتى قبل طه حسين، والباحث يستطيع أن يلاحظ هذا الموقف منذ بدايات القرن في كتب الدكتور نقولا فياض عن «بلاغة العرب والاقرئنج»، وروحى الخالدي «تاريخ علم الأدب عند الاقرئنج والعرب وفيكتور هوجو سنة ١٩٢ وقططاكي الحمصي «منهج الوراد في علم الانتقاد» سنة ١٩٠٧، وغيرها من الكتابات التي شغلت مجلش المقططف والهلال وغيرها آنذاك^(٤).

إن مؤرخاً موضوعياً للوضع الثقافي في ذلك الوقت، لا يستطيع أن يتغافل أن هذه الحركة النقدية التي تبلورت في العشرينيات وأعلنت عن نفسها بوضوح واتساق في كتابي «الديوان» للعقاد والمازني^(٥) وفي «الشعر الجاهلي» لطه حسين^(٦)، وهما الكتابان اللذان أثارا ضجة واسعة لدى، كانت بذلت حركة ثقافية، بل اجتماعية عامة تتطلب التغيير، وتريد أدباً وعلماء، بل وثقافة، توافق هذا التغيير وتساهم في صنعه ومن هنا كانت جل الدعوات تنحو نحو التخلص من التقديم ومحaranه، وتندفع إلى أن يرتبط الأدب والنقد بالإنسان الحديث ومعاناته (مع التركيز على المشاعر والعواطف)، ومستواه الحضاري المختلف.

ويرمى الدكتور هيكل في «ثورة الأدب» هذا التوجه من منظور الأدب فيقول: «الواقع أن هذا الأدب العربي



يقطرب بعوامل الثورة منذ الثورة العربية في مصر، ومتدلاً هذا الشعور القومي يحرك النفوس ويدعوها إلى التوجّه نحو النهوض بمجموع الأمة إلى مثل أعلى..

وفي النقد الآتي، بدا واضحاً انبهار روادنا بإنجازه الأولي وضرورته نقله دون أن يدركوا أن منهجه في التعامل مع هذا الإنجاز النبدي هو في الحقيقة قتل له لأنّه معاد لطبيعته وللتاريخية إنتاجه. ويتبّع هذا الأمر من منهج طه حسين مع المنهج الديكارتى في كتابه في الشعر الجاهلي، والذي من خلاله أعلن أول تمرد حقيقي على المنهج القديم.

إنّ طه حسين يعلن في الفصل الخاص بالمنهج من كتابه أنه يتبنّى منهج ديكارت الذي أثري العلم والفلسفة، وينذّر قاعدته الأساسية وهي أن يتجرّد الباحث من كل شئ كان يعلم من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خاليًّا من ذهن ما قيل فيه خلواً تاماً، وأنه يتطلّب من الباحث أن يتجرّد من كل عاطلة وهوى، غير أنّ تعامل طه حسين مع قضية الانتصار في الشعر الجاهلي، رغم ما أثارته من معارك هامة وكشفت إيديولوجية سباتة في ميدانها، لم يتخلصـ كما اشار منتقدوه وأولئهم الناشر العامـ من التحييز لوجهة نظر مسبقة لها صلة بالمستشرقين؟ بحيث يمكننا الزعم أن الإعلان عن منهج ديكارت كان أقرب إلى الشعار منه إلى الممارسة المنهجية^(٤).

حتى المشكلات، التي وقع فيها فهم طه حسين لها ولبيادتها، وإنما المهم هو أن نلاحظ أن ثمة منهاجاً أقرب إلى التكامل هو الذي سيطر على عمل طه حسين هو المنهج الوضعي، التجربى الحسن، وليس المنهج الديكارتى العقلى التأملى، الراهن للمس بصلة أساسية(١٢).

إن هذا الجمع بين منهجين لا يجتمعان، وهو الذي يمكننا أن نسميه التلقيق، قد التقى مع تلقيقات منهجية أخرى خاصة بفهمه لوظيفة الأدب بين التصوير (البىئن) والتعبير الذاتى، وخاصة بالعلاقة بين تاريخ الأدب والدراسة الأدبية، أى بين العلم والانطباعية الذوقية.. الخ... وهى تلقيقات قد نتاجت عن أن طه حسين كما هو واضح، لم يعاين بعمق الفروق الجوهرية بين المصطلحات والماهيم، وهذا هو الوضع الطبيعي لنقل هذه المفاهيم وليس منتجها.

إن مناهج الدرس النقدى- فى أى مكان فى العالم- هى نتاج معاناة عميقة وصراعات حادة بين المدارس الأدبية والتىارات الفكرية، وثيقـة الصلة بالحركة الاجتماعية وتتطورها فى هذا المجتمع بعينه. ومن ثم هى نتاج تطور طبيعى ويستحيل نقلها بذات المدى، أو بنفس المعنى الذى حملته فى نشأتها وتبلورها الطبيعيين. بهذا المعنى، فإن المناهج النقدية، ليست آلات تكنولوجيا محايـدة قابلـة للنقل والتـشـفـيل فى أى مكان فى العالم، بل هى فلسـفات أو

ويكشف تحليل المنهج الذى اتبـعـه طه حسين فى كتابه عامـة، عن أنه لم يأخذ من ديكارت سوى هذا الشعار، الذى لم يستطع تطبيقـه إلى النهاية، وأن مجمل مفاهـيمـه وأدواتـه الإجرائية قد انتـمتـ إلى منهج آخر، غير المنـهجـ الـديـكارـتـىـ، أقصدـ المنـهجـ الـوضـعـيـ الذىـ سـاـمـهـ استـاذـهـ دورـكـاـيمـ فىـ تـاسـيسـهـ. وهذهـ المـفـاهـيمـ يمكنـ رـصـدهـاـ عـلـىـ النـحوـ التـالـىـ:

ـ ١ـ أنـ الأـدـبـ صـدـىـ لـلـحـيـاـةـ بـكـلـ مـاـفـهـيـهـ، وـمـنـ ثـمـ قـائـمـ بـأـنـ درـاستـهـ يـجـبـ أـنـ تـنـتـرـقـ إـلـىـ درـاسـةـ مـخـتـلـفـ جـوـانـبـ هـذـهـ الـحـيـاـةـ الـبـيـئـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ وـالـاقـتصـادـيـةـ وـالـسيـاسـيـةـ وـالـثـقـافـيـةـ.

ـ ٢ـ أنـ تـفـسـيرـ الـظـواـهـرـ الـبـشـرـيـةـ، وـمـنـهـ الـأـدـبـ يـنـتـيـغـ أـنـ يـتـمـ فـيـ ضـوـءـ مـحـيطـهـ، فـهـىـ عـلـةـ لـمـلـوـلـ، وـلـيـسـ هـنـاكـ مـجـالـ لـلـمـصـادـقـ.

ـ ٣ـ وـمـنـ ثـمـ فـلـابـدـ مـنـ الـإـيمـانـ بـالـجـبـرـ فـيـ التـارـيخـ «ـالـحـرـكـةـ التـارـيـخـيـةـ جـبـرـيـةـ» لـيـسـ لـلـاختـيـارـ فـيـهـاـ مـاـكـانـ. (١٠)

ـ ٤ـ وـطـلـماـ أـنـ الـأـدـبـ مـرـتـبـ بـالـحـيـاـةـ، وـالـحـيـاـةـ تـنـتـرـوـرـ فـالـأـدـبـ يـتـطـورـ وـكـذـلـكـ اللـنـقـةـ.

ـ وـمـجـمـلـ هـذـهـ العـنـاصـرـ فـهـمـهاـ طـهـ حسينـ كـمـاـ قـدـمـهـاـ الـوـضـعـيـونـ الـفـرـنـسـيـونـ أـىـ فـيـ إـطـارـ الـفـهـمـ الـمـاثـالـ، الـذـىـ لـاـ يـدـركـ مـنـ الـجـمـعـ إـلـاـ بـنـيـتـهـ الـفـوـقـيـةـ (ـالـمـؤـسـسـاتـ)ـ أـوـ الـعـنـاصـرـ الـثـابـتـةـ مـزـعـومـةـ الـأـزـلـيـةـ (ـالـعـصـرـ وـالـجـنـسـ وـالـبـيـئـنـ)ـ (١١)ـ وـلـسـنـاـ فـيـ سـيـاقـ مـنـاقـشـةـ الـوـضـعـيـةـ، وـ

الانشقاق هو انشقاق طبيعي كما قلنا
نظراً لأننا نقلنا الشعار الجديد، ولم
نعن مخاض ولادته ولا معوبات إنتاجه،
فأصبح كالحية الجميلة المستوردة
المبهرة التي نظرت بها تكوتنا قدماً لم
يتتطور ولم يصبح بعد متلائماً مع هذا
الشعار الجديد، فيبقى المنهج الجديد
شعاراً، وتبقي الممارسة العملية ناقضة
لهذا الشعار وناقضة للثورة كلها. لاتها
تنتمي عملياً إلى ما تثور عليه. وهذا
في الحقيقة هو القانون العام الذي حكم
مجمل تاريخنا النقدي الحديث، والذي
يمكننا أن نتابع حلقاته الأساسية من
خلال مفهوم محوري، اهتممت به كل
الحلقات من الرومانسية إلى الواقعية،
هو مفهوم الوحدة العضوية.

٢

مفهوم «الوحدة العضوية» شغل
النقد العربي المحدثين إلى درجة كبيرة،
وبصفة خاصة في المرحلة الأولى التي
يمكن اعتبارها أقرب إلى المرحلة
الرومانسية في الأدب والفن، وإن هذا
المفهوم يحمل في طياته فهماً جديداً
لهمة الفن ولماهيته وكيفية تشكيله
بصيغة عامة، فهو يعتمد على وعي جديد
بالعالم، ينطلق من أن الفن لا ينتج عن
العقل وإنما عن الخيال، حيث تكون
التجربة، مضمونها وشكلها، كلاً عضوياً
متكاملاً لا يمكن الفصل بين أجزائه،
ويساهم في هذا التكامل العلاقات

حاملة للفلسفات وإيديولوجيات منتجيها
ومصالحهم الاجتماعية (وهذا أمر يمكن
أن ينطبق بهذه الدرجة أو تلك). على
مختلف العلوم الإنسانية، مما يميزها
بدرجة ما عن العلوم الطبيعية
والبحثة). ومن هنا، فإن هذه المناهج
يستحيل التعامل معها أدواتاً
(instrumental) كما فعل طه حسين، لأن
هذا يؤدي إلى مثل هذا التلقيق الذي
رأينا، بل ويؤدي إلى خطر آخر أكثر
أهمية، هو أن المنهج في هذه الحالة
يبقى سطحي التأثير، وأقرب إلى
الشعار، في حين أن التطبيق والممارسة
النقدية الفعلية، تطبق مناهج أخرى أو
عناصر مختلفة من مناهج أخرى، غالباً
ما تكون هي المناهج القديمة، المستقرة
في الوعي والتكون العميق، وتلك هي
المناهج التي ياتي المنهج القديم/
الشعار، ليثور عليها.

لقد سبق أن أشرنا إلى تمييز طه
حسين بين المنهج التاريخي والذائقة
الفردية، أي بين العلم والانطباع، ويمكننا
أن نقول أن طه حسين قد حاول أن
يستخدم مأسماه بالعلم (بالمعنى
الوضعي) في دراساته عن تاريخ الأدب
والثقافة، أما في نقده التطبيقي،
سواء في كتاب في الشعر الجاهلي أو
غيره فقد كان أقرب إلى الانطباعية،
التي كان من الطبيعي أن تقوده إلى
مناهج البلاغيين العرب القدماء
التقوية التي تحكم على الجزئيات،
بناء على الذوق الخاص(١٢). وهذا

الضرورية للقصيدة، ولكل عمل ثمن في مفهوم الرومانسية، فهي التي تميزها عن غيرها من المدارس الثانية. غير أن العقاد في هذا النص يخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ومفاهيم أخرى منها مفهوم البناء أو الوحدة بصفة عامة، وذلك حين يزعم أنه لا قوام لفن بغير هذه الوحدة العضوية حتى الفن البدائي وهذا غير صحيح بالطبع، فالعقد يخلط بين الوحدة العضوية التي يسميهما بالوحدة المعنوية، وبين الوحدة التي توجد في كل عمل أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها، وأيا كان نوع العلاقات التي تربط هذه الوحدة.

إن الوحدة العضوية تتميز بصفة خاصة بكونها تعتمد على علاقة التداخل بين العناصر المكونة لها، ومن هنا لا يمكن فصل منصر عن الآخر، كما هو الحال في أجهزة الجسم الحي التي تتداخل في مكوناتها ووظائفها بحيث إذا إختل منها القلب، أو المخ أو غيرها، فقدت القدرة على مواصلة الحياة، أو على الأقل صار الجسم مشوهاً. ومن هنا كانت إستعارة «العضوية» من علم الأعضاء إلى الشعر بصفة خاصة والفن الرومانسي بصفة عامـة.(١٦).

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهما دقيقاً في الجزء الأول من نصه، أما الجزء الثاني فإنه يحمل جملتين يكتشان الخلط، وربما عدم الفهم، هاتان الجملتان هما «أرهى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها،

المجازية والإيقاعية بين أجزاء القصيدة، كما يساهم فيه التماسك البنائي بين الشخصية والزمان والمكان والحدث والفكر في الرواية القصيدة(١٤).

ولقد كان هذا المفهم هو الأداة الرئيسية التي استخدمها العقاد في الهجوم على بشوتى حيث اتهم قصائده بالتفكك وبين ذلك عملياً حين راح يعدل في مرواضع أبيات قصيده في رثاء مصطفى كامل دون أن يفقد المعنى شيئاً وبعد ذلك أوضح العقاد الأساس النظري حين قال «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تماماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجلسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بانقامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها». فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولايفنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الآلة عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة. أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها. ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون المهرج المتأبين فأنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحلبهم ولا ينظمون جزاماً إلا حيث تنزل بهم عمامة الوحشية إلى حضيضها الآلن(١٥).

ولاشك أن العقاد يضع يدهـ بهذا النصـ على تلك الفكرة العبقـرية

و«كأنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره» في تنسيق عقوتهم وحلبهم ولا ينظمونه «جازافا» فالجملة الأولى تأتى في النص مرادفة للجملة السابقة عليها «القصيدة كالجسم الحى» وهما في الحقيقة غير متزامنتين، لأنه بينما تقرن العلاقة بين أعضاء الجسم على الحيوية أي التداخل والعضوية حقا، فإن العلاقة بين حجرات البيت هي علاقة هندسية، علاقة تجاور ومن ثم لا يمكن أن تكون عضوية أو حية، وكذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين حبات الخرز في العقد.

نحن هنا إذن إزاء إحلال نمطين مختلفين من العلاقة بين العناصر مثلا واحدا وكائنها علاقة واحدة. وهذا النمطان من العلاقة بين عناصر القصيدة يميزان نمطين مختلفين من المدارس الأدبية فبيتها تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التداخل العضوى الحى بين العناصر بفعل الدور القائد للخيال في إدراك العالم، حيث يكون من الطبيعي أن يدرك الخيال العالم إدراكا غير منطقي أو متسلسل أو متباور، فإن القصيدة الكلاسيكية التي يقوم العقل بإدراكها للعالم، تقيم العلاقة بين عناصرها على التجاور والتناسب بين الأبيات، وهذا ما تذكرنا به جملة العقاد الثانية، العلاقة بين حبات العقد، وهو تشبيه سبق أن ورد عند بعض النقاد القدماء (١٧) الذين شبهوا أبيات القصيدة بحبات العقد يتجاور كل منها

مع الآخر دون أن يفقد استقلاله. كذلك كل بيت في القصيدة التقليدية يتبنى أن يكون مستقلأ نحوه وزناً ومعنى، ومع ذلك يتراكم ليكمل المعنى في القصيدة، أما في القصيدة الرومانسية فإن ما يسمى باستقلال الأبيات يذوب، حيث يحدث التضمين محظماً الاستقلال النحوى والعروضي، كما يحدث تداخل العالم (الطبیعة/ الإنسان...الخ) محظماً استقلال المعنى، ويصبح بناء القصيدة المنطلق من الخيال أشبه بالعالم المتكامل الذي لا يفهم جزء منه دون إدراك علاقته بباقيه الأجزاء.... ومن هنا جاء القول بأنه لا يمكن حذف جزء أو تغييره دون أن يؤدي ذلك إلى خلل في القصيدة، أو إحداث قصيدة جديدة مختلفة عن الأولى.

وإذا عدنا إلى نص العقاد مرة أخرى، وجدنا أنه في جزءه الأول ينتهي إلى الفهم الرومانستيكي، وفي جزءه الثاني ينتمي إلى الفهم الكلاسيكي، حتى للجسم الحى، وهذا هو التناقض الذى للشعر، فجعله يزاوج بين وظيفتي التعبير والإصلاح، مصدري الشعور والذكرا (الجوهر)، والمعنى والباعث، وبين الوحدة العضوية ووحدة التناصف أو التجاور، بحيث يمكننا القول أن التجديد الرومانستيكي، تحول إلى قالب أو إطار أو شعار كمنته بداخله المفاهيم الكلاسيكية، دون إدراك للتناقض بين

الاثنين.

لانتستطيع الزعم- معه- بأن العقاد، لم يقدم بالفعل مفهوما نظريا عن الوحدة العضوية وإن لم يكن قد أطعها ذلك الاسم. وإن كان قد خلط بينها وبين وحدة التجاور كما أوضحنا من قبل، ومع ذلك يبقى كلام أنيس أكثر دقة بشأن الاختلاف الواضح في استخدامهما لصطلح الوحدة العضوية، حيث يبدو من نصوص الكتاب الكثيرة منها، وهي جاد بتعديزها عن غيرها من أنواع الوحدة.

يقول الكاتبان:

«إن الأدب صورة ومادة ما في هذا شكل ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليس في اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته... وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تكتشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين».

ويقولان: «وهكذا يتضح موقعنا من العمل الأدبي، صورته ومادته، إنه ليس لغة ومعنى، بل هو تركيب عضوي يتالف من عمليات بنائية تتکامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً» (٢٠) وهكذا تجيز أنه، رغم التسلیم بمصطلحات الخصم الأرسطية، فإن نقى علاقة التجاور بين طرفي الثنائيّة واضعف، لصالح العلاقة العضوية التي أشرنا إلى مدى صلتها بالحركة الرومانسية، ومن هنا فإنه يصبح من الطبيعي أن ينفي الكاتبان عن الأدب

ومن الطريق أن نجد معركة الوحدة العضوية تستكمل بعد ذلك بثلاثين عاماً، ولكن في إطار جديد، هو إطار معركة الواقعيين مع الرومانسيين أو الذين سموا- في ذلك الوقت- بالتقليديين، أي بين محمود أدين العالم عبد العظيم أنيس من ناحية، والعقاد وطه حسين من ناحية أخرى.

ففي إطار هذه المعركة ، كتب العقاد مقالاً في جريدة أخبار اليوم، بتاريخ ٢٧/٢/١٩٥٤، بعنوان : إلى أدعية التجديد.. أقرأوا ماتنتقدونه قائلاً إنه كتب عن الوحدة العضوية منذ أربعين عاماً، أي في العشرينات. ورد عليه عبد العظيم أنيس بمقال بعنوان: «عقبالية العقاد» قائلاً إن ماتدارى به العقاد قد يما هو الوحدة الفنية، ويراد لها بالوحدة المعنوية مرة في يقول: «فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية، لا الوحدة العضوية الحية» (١٨)، وبوحدة الموضوع مرة أخرى قائلاً: إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقاً، أن يسقط العقاد هذه السلطة الفكرية فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة (١٩).

والحقيقة أن عبد العظيم أنيس محق إذا نظر إلى فهم العقاد العملي للوحدة في النصوص ، سواء نصوصه هو الشعرية أو نصوص غيره، ولكننا

صياغة متسلقة.(٢٢) لأن البناء المضبوى المترافق لا يستطيع أن يصوغ واقعاً اجتماعياً، وإنما يستطيع فقط أن (يعبر) عن رؤيا خيالية ذاتية يفجع بها الشاعر الرومانسى دون غيره.

غير أنتنا إذا راجعنا دراسة الكتاب التطبيقية للنصوص وللتاريخ الأدب فى مصر، للاحظنا أنه لا أثر حقيقى لمسالة الوحدة العضوية، كمنهج نقدى، فليس محيحاً قول الكتاب «أنتا لم تتفق عند حدود النقد «الفنى»، البحث ولا النقد الاجتماعى البحث للعمل الفنى، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحى بينهما، فنحن لانقول بالبنية الحية للعمل الفنى فقطـ كما قال العقاد فعلًا فى بعض كتبه، وإن لم يفهم ما قاله ولم يتحققـ بل تحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لانفصل هذه البنية عن المضبوى الاجتماعى وبهذا توحد فى نظره واحدة نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بيتهما .. وهكذا توسع من مجال النقد الأدبى»(٢٣)

وفى هذا النص ما يشير الى الرغبة فى الجمع بين منهجين أو مدرستين وليس بين أداتين، ومع ذلك فمن الواضح أن هذا الهدف كان طموحاً لم يستطع الكتاب تحقيقه، وما تحقق فى الدراسات التطبيقية، وباعتراف متذمدة الطبعة الثالثة، كان بحثاً فى موقف الكاتب الإجتماعى، أو ما سميء الدلالة

المصرى الحديث، وخاصة الشعر، تحقق الوحدة العضوية مرافقين إليها بالصياغة الفنية: «وفي أدبنا المصرى الحديث نجد أو لا أن الصياغة الفنية تكاد تكون ظاهرة نادرة فى الشعر، فالشعر لا يزال أبياتاً منفردة متباشرة لا تربطها وحدة فنية وإن ربطتها وحدة فى الموضوع.. أما وحدة العمل، أما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون، أما وحدة الصورة والمضمون ظاهرة تكاد تكون معدومةـ كما ذكرناـ حتى اليوم فى شعرنا المصرى الحديث»(٢٤).

يمكنا إذن أن نسلم تماماً بدقة فهم الكتاب للوحدة العضوية، وفهمه لشروطها والظروف التى ينبغى أن تتوفر لها فى النص، ولكننا لا نستطيع أن نتجاوز عن استخدام المصطلحات الأسطورية والخلط بينها وبين المصطلحات العضوية، بحيث تترافق مصطلحات: الصورة الصياغة/الشكل/ الوحدة العضوية. لانه فى مصطلحات الوحدة العضوية، ليس هناك شكل ومضمون، لأن كليهما صورة أو صور خيالية تتشال من خيال المبدع كتلة واحدة لا يمكن فصلها أو تقسيمها أو حذف جزء منها أو تعديل موضعهـ . وللسبب ذاته لا يمكن أن نفهم كيف تجتمع العضوية مع الفهم الاجتماعى للأدب كما هو الحال فى قول الكتابـ «أنتا تؤمن أن الأدب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً

الإجتماعية للمضمون الأدبي، أما الشكل أو الصياغة أو الوحدة العضوية فتعدّ كان تابعاً للمضمون بوضوح كامل دون إدنى لبس، وإذا كان ممكناً اعتبار تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون علاقة ترابط (وهذا يمكن)، فإن هذا الترابط لا يمكن اعتباره ترابطاً عضوياً، وإنما ترابط على ياتى فيه الشكل نتيجة للمضمون. وهذا هو الأمر الواضح في الصيغة الكلاسيكية التي صورت الواقعية على أنها ليست في الموضوع فقط، وإنما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع، وفي مثل هذا النص عن رواية جيمس جويس «بوليسيز».

ومضمون الرواية أو مادتها، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال (٤) تتميز بها الحضارة الحديثة، وأبطال الرواية عناصر موسيفة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ، وتجتمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان جويس على إبراز هذه المادة بعده وسائل صياغة، منها المونولوج الداخلي، والتداعي الحر للمعاش وتدخل الأخيلة وعكس إتجاه الزمن» (٤).

إن هذه الطريقة في إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون لا يمكن أولاً أن تكون عضوية ، كما أنها - بالطبع - لا يمكن أن تكون جدلية فهي في الحقيقة أقرب إلى الفهم الكلاسيكي البلاغي القديم، الذي استخدام صيغة «مب

المضمون أو المعنى في القالب أو الشكل ذاتها. وهي صيغة تقوم على دعى كلاسيكي يدرك العلاقة بين العناصر إدراكاً علياً بسيطاً (سبب ومسبب): حيث يصنف في إطار العلاقة التجارية في مقابل علاقة التداخل أو الاندماج العضوية وعلاقة التجاذب أو التفاعل في المادية الجدلية أو في الفن الواقعي.

وهكذا يمكننا أن نجد- في إطار منهجه واحد، جمعاً تجاورياً بين ثلاثة مناهج متمايزة، لكل منها مفاهيمه والبياته وإجراءاته، بحيث نبقى في النهاية دون تحقيق الشعار المرفوع وهو هنا الواقعية، مثلاً أن الشعار السابق الذي رفعه العقاد، وهو الرومانسية لم يتحقق أيضاً، ومن ثم لا تستطيع الزعم بأن مسوورة حقيقة قد تمت في نقدنا الحديث، وكذلك الأمر في أدبنا، طالما إننا لم نحقق انتقالات عميقية من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الواقعية، مثلاً أعلنت الشعارات الثلاثة، وكما سبق القول، فإن الجذر العميق لهذا العجز، يرجع إلى أننا نتعامل مع هذه المناهج، وهي جميعاً مناهج غربية ، ونستطيع أن نجد نفس الوضع بالنسبة للمناهج الأخرى أيضاً: النسائية، الوجوية... الخ) تعاملنا من الخارج، وتعاملنا أداتينا كما سبق القول وهذا ما يتضح باجلٍ معانبه في اللحظة الراهنة من نقدنا الأدبي.

فعلياً في الثمانينيات. وهذا التبلور والتكريس لم يفصل - في مصر بصلة خاصة - عن التحول السياسي الذي حدث بعد مايو ١٩٧١ وانهيار السلطة الناصرية. وإذا كان هذا الانهيار قد بدأ قبل ذلك بأربع سنوات بعد هزيمة ١٩٦٧، فإن القدرة على التكالك من هذه السلطة ومؤسساتها لم تتحقق بوضوح إلا مع منتصف السبعينيات حيث تمت تصفية الحرس الثقافي القديم، وببدأ احلال صف جديد من المثقفين بتوجهات جديدة، كان من بينها النقد الجديد.

لقد تم التحول - على المستوى الثقافي والنقدي - تدريجياً خلال السبعينيات ففي الوقت الذي كان الحديث فيه شائعاً عن الديمقراطية وتعدد المناابر (في الاتحاد الاشتراكي) ثم الاحزاب بعد ذلك، تم اغلاق مجلات (اليسار): الطليعة والكاتب، ولم يحل محلهما سوى (جديد) رشاد رشدي (ثقافة) يوسف السباعي، وكلتاهم لم تستطع ان تقوم بالدور البديل، فالنفيتا وجئ محلهما مع بداية الثمانينيات بمجلات ابداع وقصول والقاهرة وغيرها. وفي هذا الوقت كان قد تم عزل كثير من المثقفين والنقاد من مواقعهم، وسائل منهم الكثيرون الى الخارج، سواء إلى أوروبا أو بلاد الخليج، ومن لم يسافر عكف على نفسه وهاجر إلى ذاته. وهكذا بدأت الساحة خالية من زعامات النقد الاجتماعي، ولم يستطع النقد الجديد (الأمريكي) القيام بدور

لقد شهدت الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، سيادة واضحة للمنهج الاجتماعي في النقد الأدبي، والذي سمي بالواقعية، والتي سبق أن رصدنا بعض تناقضاتها. وهذه السيادة لم تنت بالطبع المناهج السابقة عليها، بل إننا نستطيع الزعم أن المنهج التقليدي الأساسي، الذي سماه محمود العالم بالنهج البيشى كان هو الأساس المسيطر في مؤسسات التعليم والبحث العلمي، وبالإضافة إلى هذين المنهجين ظهر منهج النقد الأمريكي الجديد على يدى رشاد رشدى وتلاميذه، كما ظهرت بعض التوجهات الأسلوبية واللغوية في قسم اللغة العربية بآداب عين شمس على يد مصطفى ناصف ولطفى عبد البديع وغيرهما، بالإضافة إلى تأثيرات محدودة من الفكر الوجودى والنفسى.. الخ.

بل إننا نستطيع أن نلاحظ أنه مع نهاية عقد السبعينيات بدأ يحدث التحول الأكبر عن هذه التيارات جمعياً نحو المناهج النقدية الجديدة، أى البنية والشكلية والأسلوبية وغيرها. ولقد بدأ النقاد العرب يتعرفون على هذه المناهج الجديدة خلال السبعينيات، ولكن هذا التعرف لم يتبلور بوضوح إلا في السبعينيات (ربما خارج مصر وبصفة خاصة في المغرب العربي وبيروت)، ثم تكرس وببدأ يمارس تأثيراً

فعال ، وكذلك ثقافة يوسف السباعي التقليدية . وهنا جاء الجديد متمثلا في مجلة فصول ، ولقد كان الهم الواضح للحصول هو أن تفك (الانفلاق) النقدى على المنهج السابقية ، وخاصة المنهج الاجتماعى . فبدأت منذ العدد الثانى فى تقديم «مناهج النقد الأدبى الجديدة» ، كتبت من وجهة نظر معادية ، وبعد ذلك توالت المناهج ضمن الأعداد ، ومن بينها الإسهامات الماركسية (الجديدة) ، ولكن ضمن إطار أخرى وسميات مختلفة : علم اجتماع الأدب ، البنية التوليدية .. الخ، وذلك فى إطار التنوع المنهجى الذى قدمت فيه الأسلوبية والبنوية والسيميوطيقا والمنهج النفسي ، سواء فى نظرية الأدب أو فى الانواع الأدبية المختلفة.

والحق ان فصول قد غطت أوسع مساحة ممكنة من مناهج النقد ونظرياته وفروعه المختلفة . غير أن هذه التفصيطة انطلقت أساسا من هم أكاديمى يسعى إلى (عرض التراث) النقدى ، كما يطالب الأساتذة طلابهم بأن يعرضوا التراث السابق فى موضوع بحثهم ، قبل أن يكتبو رسائلهم الجامعية ، وهو هم يمكن أن يكون مجرد نتاج لكون هيئة التحرير من الأكاديميين ، ويمكن أن يكون نابعا من تصور لازمة النقد ، إنذاك باعتبارها أزمة نقص فى المعرفة ، ومن ثم كان لابد من تفصيطة هذا النقص لتحل الأزمة . وإيا كان مصدر التوجه فقد تم تقديم

معرفة واسعة بالنقد الأدبى فى العالم ، كما سبق القول ، غير أن هذا التقديم قد اتسم هو الآخر بطابع الأكاديمية ، بكل مشكلاتها فى مصر ، سواء كان هذا التقديم توجيها لمقال او عرضها لكتاب او دورية ؛ أو كتابة عن منهج او نظرية فإن الطابع الغالب عليه ، كان التبسيط المخل من ناحية والغفوض من ناحية أخرى وعدم فهم المسؤول فى كل الأحوال ، فمن خلل وتضارب فى ترجمة المصطلحات ، إلى تناقض فى فهم الجمل إلى قصور فى فهم الخلقة التى تنطلق منها المقولات ، والننسق الذى تنتسب إليه الجزيئات ، والسياق الذى تنبع منه النظريات وتجيب على أسئلته ، سواء كان سياسا ثقافيا أو سياسيا أو اجتماعية ، وكل هذا الواقع القارى العربى الذى لا يجيد الإطلاع على اللغات الأصلية المنقول عنها والذى أخذته الدهشة والاتبهار ، فى حالة من الصنمية ازاء المقدم الذى لا يفهمه ، وإن كان ماهرا استطاع ان يستتل مصطلحا من هنا وآخر من هناك وزراح يربده فى المنتديات الأدبية ، وعلى المقاهى دون دعى أو إدراك للتتنافر الممكן وقوته والتنتائج السيكوباتية التى يمكن أن يعانيها هو نفسه أو من يسمعه .

وخرست فصول على ان تخصص عددا كاملا (نحو ثلاثة مصفحة من أكبر قطع يمكن الامساك بها) لموضوع واحد ، وفي ذيل العدد بعض المتابعات الخاصة بالواقع الأدبى ، لم تبتعد هي الأخرى

زيالت الوعي بأزمة النقد وتحولتها إلى أزمة تقنية، وقدمت لها من ثم - حلاً - كرسها ولم يكن يمكن أن يقدم لها حلًا حقيقياً.

إن ما سبق من ردود لوجهة نظرنا (الخاصة) في الدور الذي مارسته مجلة فصول في حياتنا الثقافية خلال أكثر من عقد من الزمان، لن يمنع من الاعتراف بأن هناك الكثير من الدراسات شديدة الأهمية التي قدمت في المجلة، ولكن هذه الدراسات ليست هي الغالبية، كما أن الإطار الذي وضعت فيه سواء على المستوى المنهجي للمجلة أو حتى على مستوى حجمها وفصليتها أو تحولها إلى كتاب، أفقد هذه الدراسات الهمة التأثير الحقيقي الذي كان يمكن أن تحققه لو كانت في إطار آخر. كذلك لن تمنعنا وجهة النظر السابقة من الاعتراف بأن اغلبية المثقفين العرب - وليس المصريين - قد رأوا في فصول عملاً شديداً إيجابية والعلمية بحيث يمكن القول أن فصول وأختياراتها كانت استجابة فعلية لاحتياجات لدى المثقفين العرب، بمعنى أن الحل التقني الذي قدمته فصول كان هو بالفعل الحل الذي يراه هؤلاء المثقفون وخاصة مثقفو المغرب، ولكن حل في الحقيقة مبني على وهي ذاته بالازمة ومن ثم ساهم في تكريسها وزياقتها.

إن التصور الذي حكم هذا الحل، ليس منفصلاً في الحقيقة عن التصور الفكري الذي حكم العالم العربي مع انهيار حركة

عن الأكاديمية، لأنها كانت حريصة على أن تعرف القارئ بالجولات الأجنبية الجديدة والرسائل الجامعية وبعض الوثائق النقدية الهامة في النقد الأدبي أو العربي بالإضافة إلى دراسة أو دراستين تطبيقيتين، وقد تكون أحياناً عن نص أدبي صدر حديثاً، ولكن الأعداد لم تدخل أيضاً في داخل الموضوع المخصص له العدد من دراسات تطبيقية على نصوص عربية أو غيرها . ولكن بالطبع من منظور خطة العدد، أي في إطار التوجه المنهجي لكل عدد، بحيث أن هذه الدراسات التطبيقية، كانت للمناهج الحديثة المقدمة في المجلة. وإذا كانت معضلات الأكاديمية التي سبق ان أشرنا إليها خطيرة على المستوى النظري، فقد كانت في الدراسات التطبيقية أكثر خطورة لأنها تت兀ل الإنتاج الأدبي نفسه بالتشويه نظراً لقصره وإخضاعه للمناهج الجديدة غير المستوعبة أو المتمثلة أو المذكر في إمكانيات تطبيقها أو الاستفادة منها في أدبنا العربي.

عبر هذه الآليات جمعيها أبعدت فصول نفسها عن أن تكون مجلة بالمعنى الدقيق للمصطلح، فعزلت نفسها عن الواقع الثقافي والأدبي وهمومه الحقيقة، التي لم تكن تجرؤ أو يسمح لها بأن تقترب منها ، وفرضت عليه هموماً هي هموم (التكنوقraty) النقدي ، وكرست الاحساس التقليدي بالانتهاء بالغرب والتبغية له.. وفي النهاية

التحرر العربي ، على المستويات المختلفة ، بدءاً من الاقتصاد والتكنولوجيا والسلح ، مروراً بالسياسة وانتهاء بالثقافة ، يتمثل هذا التصور في أن الغرب ينتج سلعاً وأفكاراً جديدة ومفيدة لتقدم الحياة وحل مشاكل الإنسان ، ولدينا مشاكل وليس لدينا حلول لها ، فما المانع من أن نستعين بما ينتجه الغرب لحل مشكلاتنا؟ وخاصة أننا في ميدان العلم والفكر - نؤمن بـ ثمة حضارة إنسانية واحدة وعلم إنسانياً واحداً يتتطور ويقتدم باستمرار ، وليس من المنطق أن نظل محافظين على تخلفنا دون أن نلحق بركب الحضارة المتقدمة ، وأن ندفن رؤوسنا في الرمال ونغمض عيوننا عما يدور حولنا في العالم الذي أصبح - بفعل التكنولوجيا (والنظام العالمي الجديد أخيراً) قرية صغيرة.

قد يكون من الظلم لتقديرنا المعاصر واجيالنا المعاصرة من المثقفين أن نلقى عليهم هذا التصور فهو موجود منذ بداية النهضة ، كما سبق القول ولا شك أنه هو الذي مورس بالفعل ، سواء على المستوى الفكري وعلى المستوى الاجتماعي / السياسي ، طوال عصرينا الحديث ، وبهذا المعنى يمكن القول أن اجيالنا المعاصرة هي وارثة أسلافنا من الليبراليين ، بل حتى من رواد (النهضة) الأول (المطباطوى وعلى مبارك) ، غير أنني ميزت ما بعد انهيار حركة التحرر العربي ، لأن تبني هذا التصور بعد

الليبرالي التابع ، بل إن من بين أفكار

الاجرامات وينفس المنهج الاداري
(البراجماتي) الذى تعلمته فى بعثاتها
إلى بلدان أوروبا الغربية والشرقية
وفى المدارس والجامعات المصرية ، ومن
هنا لم يعد هناك مشروع ثقافى (حتى
للتبعة)، وإنما أدوات إجرائية تسعى
لنقل التقنيات والآلات التى تتصور
انها قادرة على حل مشكلات الواقع
المصرى ، وهذا هو لب المشروع الجديد
الذى يتحول فيه المثقفون (مثلم مثل
المهندسين والأطباء الممارسين ، إلى
 مجرد تقنيين لا (يفكرُون) إلا في كيفية
تنفيذ المشروع الذى يضعه السياسيون
دون حق التفكير فيه أو مناقشة او
 حتى التعرف عليه .

وفى مثيل هذا الوضع ، تصبيع
السلطة السياسية (متمثلة فى خطتها
فى ميدان الثقافة) هى بؤرة المشروع
النقدى ومركزه ومحددة غاياته وهذا فى
حد ذاته كفيل بقتل المشروع لأن أصبح
بعيداً عن موضوعه (المادة الأدبية) ، وعن
منهجيته التى تتطلب أنقاً مفتوحاً لا
تحده أهداف عملية مسبقة تحدد نتائجه
من البداية .

وإذا كان النقد الحديث بمقدمة عامه
هو مؤسسة من مؤسسات الحياة
البرجوازية (٢٥) فإنه يتمتع بما تتمتع
به البرجوازية (الأوروبية مثلاً)
بالليبرالية النسبية ، ومن ثم بحق
التعدد والاختلاف ، أما فى وضعنا حيث
البرجوازية تابعة لسلطة مركزية قامعة
لا تسمح بهذا التعدد فى العمق ، فان

المشروع الليبرالي نفسه ما ساهم فى
بلورة المشروع التحررى ولكن حركات
الجيش استولت على المشروع وهجنته
وأنفقته أصلته ، مما سهل على الأعداء
قتله ، ولقد ادى انهيار مشروع حركة
التحرر الوطنى وإنتصار تنفيذه الذى
تمثل فى سياسة الإنفتاح الاقتصادي
ومشاريع التسوية السلمية للقضية
الفلسطينية التى مثلت معاهدة كامب
ديفيد حجراً ضخماً فى بيانها ، ثم
مجمل السياسات القمعية التى كانت
قمتها إعتقالات سبتمبر ١٩٨١ ، الى
تشتت جبهة الثقافة التقدمية ذات
التوجه الاجتماعى ، وكان من الواضح أن
مشروعًا جديداً قد تشكل بهدوء وبطء
هو مشروع التبعية أو الرأسمالية
التابعة .

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس
المشروع الذى ساد فى مصر تحت
الاحتلال الانجليزى ، فإن طبقة واعية
نسبياً ، أتجابت مثقفين (ليبراليين) نموا
هذا المشروع نظرياً ، فى صيغة لقيت
قبولاً لدى أبناء هذه الطبقة (بـل تعدتها
إلى فئات اجتماعية أخرى كتلك اللئات
المبنية بالمشروع التنموى لـ طه حسين
على سبيل المثال ، من ابناء البرجوازية
الصفيحة) مثل هذه الطبقة ، وهؤلاء
المثقفين ، لم يوجدوا فى عقدي
السبعينيات والثمانينيات فى مصر ،
وفي المقابل ، انتقلت الذهنية
التكنوقратية التى انتجها النظام
الناصرى ، لتخدم النظام التابع بنفس

عهد من الزمان، وأخرون انتقلوا من النهج الاجتماعي إلى البنية، ثم إلى التفكيرية، وفريق ثالث انتقل من النهج النفسي إلى البنية ومنه إلى التفكيرية .. الخ.

غير أن الأكثر خطورة من هذه التحولات، هو أنه أيام كان الشعار المرفوع على المستوى النظرى، فإن الممارسة التطبيقية للناقد، تكشف عن بعد كامل - تقريباً - عن هذا الشعار، وارتداد هذه الممارسة على ما ترسب في وعي هذا الناقد ووجوداته خلال المراحل الأولى من حياته بحيث يبقى الشعار معزولاً، وتصبح مقولاته ومقاصيمه أقرب إلى الزينة أو التباهي بالصطلاح الغربي الجديد، وليس لها فاعلية حقيقة في الممارسة التي تسير في اتجاه بعيدة، بينما هي دخيلة عليه ونماذج هذا الخلط كثيرة سواء في الكتب النقدية أو في الجلات في مصر وفي غيرها من البلدان العربية.

لقد انطلق بعض النقاد في هذا التيار من حجة ترى أنه لابد من تطوير النهج وإغنائه بكل ما يستجد في العلم، ولا شك أن هذه الحجة هي ضرورة دائمة لا يستغنى عنها العلم والعالم، وإن فقد كونه علماً أو عالماً، وتجمد عند نظريات وأفكار ربما تكون الاكتشافات الجديدة قد اثبتت خطأها فيما بعد، ورغم أن مثل هذه الامكانية لم تتحقق بعد في مجال العلوم الإنسانية بنفس الدرجة التي هي متحققة بها في العلوم

وضع المشروع النبدي في سلة هذه السلطة، يضع هذا المشروع في مأزق الاختناق التام في مقابل البحث الحر - نسبياً - الذي كان خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، والخمسينيات من القرن.

ولعله من المهم هنا أن نوضح أن سلطة مايو ١٩٧١، لم تخلق تياراً نقدياً بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة ، أي الانشاء من عدم ، فمن الأمانة أن نرمي أن معظم من كتبوا أو استكتبوا - في مجلة فصول على سبيل المثال - كانوا مكتمل التوجه قبل فصول ، ولكن فصول باستدمائها لهم ولم شملهم في نسق متكامل (هو دفتنا المجلة) قد وضعت توجههم أو توجهاتهم في بناء واحدسمى بال النقد الجديد ، ومع ذلك ظل بينهم تفاوت في الترجمة نحو مدرسة نقدية بعينها ، دون غيرها ، أو في درجة التلقيق بين المدارس المختلفة في ذات الوقت.

ولأن هذا المقام لا يتسع إلا للملحوظات العامة، فمن المهم أن نشير إلى أن الاتجاه السائد بين نقاد هذا النقد الجديد كان هو إتجاه الجمع بين أكثر من منهج في ذات الوقت أو الانتقال بسهولة من منهج لأخر حسب مقتضي الحال (أو ما يتصور أنه جديد في ساحة النقد الأوربي) ، ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية إلى البنية إلى الأسلوبية ، ثم إلى التفكيرية في مدى لا يزيد عن

الاقتراب من العلمية . وهي في ذات الوقت تصبّح غير قادرة على تحقيق الوظائف الأولية للنقد الادبي في المجتمع ، أي القدرة على إقامة الصلة بين النص والمتلقي ، ناهيك عن القدرة على توجيه الحركة الادبية نحو الطرق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للمجتمع . فمما يراه النقد لم تتبّع اصلاً من معرفة بهذه الاحتياجات ، كما أنها مبنية على معرفة - لم تقم بها نحن في أغلب الأحيان - بنصوص من الآخر التي لم يتيسر لنا الاطلاع عليها دائمًا ومعاناة التعامل معها تقدّرنا .

وهكذا نعود إلى جذر الأزمة . ففيما نصل الأن إلى أن أزمة المنهج تؤدي إلى عدم القدرة على قراءة استلة الواقع والعمل الفعال على طرح إجابات لها ، فإننا نستطيع - أيضًا - أن نعكس هذا المطلوب ، لتكون عدم القدرة على قراءة استلة الواقع ، هي الجذر العميق لازمة المنهج ، وقد يبدو اتنا - هنا - نقع في إطار الدور المطلوب ، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، لو أوضحنا نقطة البداية التي تنطلق منها ، ونحن نتصور أنه - تاريخياً - بدأت الأزمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة استلة الواقع ، بقدر ما كان باحثاً عن إجابة استلة تخصّه هو - كفئة من المثقفين ، تصورت أنها تستطيع ان تتماثل مع نظريتها في مصدر العلم والمعرفة والفن والأدب ، أي الغرب ، كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة .

الطبيعية ، فإن متابعة الجديد في ميدان البحث والاستفادة منه هي ضرورة لازمة لا شك ، غير أنه من الضروري أيضًا أن تؤكد أن متابعة الجديد في ذاتها لا تصنع عالمًا ، فهذا لا بد أن يتحقق ويتأسس لكي يكون قادرًا على إنجاز هذه المتابعة والاستفادة . وهذا معناه أنه لا بد للباحث أو العالم أن يكون قد امتلك منهجه في البحث اصلاً حتى يستطيع تعميته ، وهذا ما اعتد أن معظم هؤلاء النقاد كانوا يعتقدون .

إن نقدنا الادبي لم يستطع أن يحقق - في كل مرحلة من مراحله - منهجه أو منهجه متكاملة ومتمايزـة - فيما بينها - او بينها وبين سابقتها ، بحيث اتنا وجدنا - دائمًا - أن النهج الجديد لم يستطع أن يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه الا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم ، في حين تتسلل مفاهيم النهج القديم القارة ، مسراحة او ضمنا ، الى ثنيا المنهج الجديد فتجهضه تماماً ، أو تقيم ثنائية الجديدة مع جديدة فتحوله الى مجرد تلفيق لا صلابة فيه ، ولا يبقى من الجديد سوى التسمية ، أما البنية الأساسية فتظل قديمة ، وخاصة في حالة الممارسة التطبيقية .

ولعله أن يكون واضحًا أن مثل هذه الحركة التقدّمية لا تصبّح قادرة على تحقيق التراكم المعرفي ، المبني على القطيعة او القطاع المتعددة كلما احتاج الأمر ، بما يعني أنها غير قادرة على

اوروبا ، باعتبارها صاحبة العلم المتقدم وصانعه الحضارة النموذج الذى نسعى اليه كما انها صاحبة القوة العسكرية القاهرة ، ومعنى اتنا لسنا منتجى المنهاج النقدية ، انها تلقى فى مواجهتنا دون ان تستطيع امتلاكتها- سينكولوجيا- بعمق ، فهى المثل الاعلى الذى لا يحق لنا ان نعدل او نعمق او نغير فيه او حتى ان نختار منه ما يناسبنا ، او اذا حاولنا ذلك وقمنا فى التلفيق فشوهدنا المثل ولم نصل الى منهجهنا .

لقد فرض علينا التكوين الاجتماعى منذ بداية العصر الحديث والهيمنة الاستعمارية ، هذا التوجه نحو الشمال كمثل أعلى لا بديل له بحكم تبعية القوى السائدة سواء كانت حاكمة أم لا ، ومن ثم فقد اصبنا نملك عقولا وجهات من منذ البداية نحو هذا النموذج الاوروبى ، فحتى هؤلاء النقاد او المفكرون او القادة السياسيون السلفيون الذين يطمحون الى اعادة النموذج الاسلامى ، لا يرفضون النموذج الاوروبى في التقدم والحضارة ، اما ي يريدون ان يعيدوا الاسلام كى يؤهلنا كى نصبح مثل اوروبا . حدث هذا عند زعماء النهضة والتنوير ، ويحدث الان لدى الاخوان المسلمين والجماعات الاسلامية . ومعنى هذا ان عقولنا الحديثة قد بنيت بنية تابعة لمثال اخر ، اما اوروبى او اسلامى ، اما الابداع والبحث عن المثال من قلب الواقع ، فهذا امر لا تستطيعه عقولنا ،

ولعله أمر لا بد ان يلفت النظر ، ذلك الوضع الذى نجد فيه نقدنا الحديث ، لا يطرح امامه طوال الوقت نموذجا ، سوى النموذج الاوروبى (سواء كان غربيا او شرقيا او امريكيا) وسواء كان هذا النموذج تقديرا او ادبيا . بدأ هذا مع روحى الحالى ، واستمر مع كل نقادنا المحدثين وضممنهم انصار النهج التقليدى ، المثال الذى نقيس عليه ونضرب به الامثلة هو مثال اوروبى ، ثم بعد ذلك نطبق على انبنا باحثين فيه عن هذا المثل ، واذا لم يتحقق انتقلت صفة الابدية او الابداعية عن ذلك الادب ، رغم ان الابداعية تعنى الخروج على المثال السابق ، والادب هو تجسيد للخصوصية وليس تقريرا للمثل الانسانية العامة ، ولعل أبرز الامثلة على ذلك هو تصمود نقادنا للرواية والمسرح والقصة التصيرية^(٢) وتصورهم ايضا لما ينبغي ان يكون عليه الفن الرومانسى او الواقعى او الحادى .. الخ . المعيار دائما اوروبى ، ولا بحث عن الشخصية او عن استلة الواقع الفعلى ، وفي افضل الحالات سعى لمعاهدة استلة الواقع العقلية مع استلة الواقع الاوروبى . إن معنى ما رصدت الان يمكن ان يتلخص في جملة شائعة ، هي اتنا لسنا منتجى المنهاج الغربيه التي نتبناها ونؤمن بها وإنما نحن نستوردها ، او لنقل بدقة اكبر انها تفرض علينا ، لأننا مولعون بالتجديد ، والجديد هو فحسب ما يصدر عن

وإن استطاعت ، فإن قواهر خارجية
تتمثل في القوة الاجتماعية او
السياسية السائدة ، كفيلة بان تعمد
كما حدث في التاريخ الحديث كله .

إن العقل التابع ، أي العاجز عن
الابداع ، هو عقل لا يستطيع التعامل مع
الافكار والآراء والنظريات تعاملًا حدا
مبدعا ، هو يتعامل معها(وخاصة اذا
كانت حاملا الخاتم الاوربي المتميّز)
باعتبارها صنعا لا يجوز المساس به من
ناحية ، وسلعة او زيا يمكن التسلى بها
 واستخدامها لبعض الوقت من ناحية
آخر(وفي كلتا الحالتين تصبح هذه
الافكار والمناهج ألة من آلات القمع
الذهني والاجتماعي ، فهي من حيث
أصلها قوة مطلقة لا نجرؤ الا على
التعامل معها كما هي ، وليس تلقيكها
واعادة ادماجها في نسقنا الذي يحقق
التناسب بينها وبين غيرها ، فتبقى -
في الحالتين قيمة مطلقة في ذاتها ، لا
امكانية لتحريرها ، وتعديلها او
تخليصها من إطلاقيتها وادماجها في
نسق الخامس الجديد . وهذا لا يمكن ان
يتحقق ما لم اكن قادرًا على تحويل هذه
المناهج او الادوات او النظريات من
إطلاقيتها ، وردها الى نسبيتها ، أي
تاريختها ، باعتبارها فكرا انتجه
بشر في تاريخ ، إيجابة ل حاجات هذا
التاريخ ، وهذا موقف يحتاج لأن تكون
نحن انفسنا نسبيين وتاريخيين ، أي
أن تكون قادرین على ادراك موقعنا في
التاريخ ، في تاريخنا الخاص ، وفي

تطوراً حقيقةً وبين اضطرارات لرفع شعارات حديثة أو حداثية لمواكبة العصر، أو إدعاء العصرية. وإذاء كل هذا نعيش الأزمة.

وعلى هامش هذا الإطار العام ، هناك العديد من النقاد، المصريين والعرب، يسيرون في اتجاه مغاير إلى حد ما، ويمكنهم إذا ما وصلوا طريقهم دون قمع أو إحباط، أن يحققوا شيئاً مختلفاً قد يساهم في الخروج من الأزمة. يمكننا مثلاً أن نرصد أن عدداً من النقاد سواء الأكاديميين وغيرهم قد كانوا حرصاً منهم على الاتساق المنهجي- عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأوروبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة- فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في ميدان النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقى والنص.

كذلك يمكننا أن نرصد عدداً آخر من النقاد، حريصاً على التعرف على الجديد في النقد الأوروبي، ولكنه يتعامل معه بقدر من الوعي بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجاته إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقدرة على الاستفادة منه في التطوير والإغناء به عبر تخلصه عناصره من محملاتها الأيديولوجية كلما أمكن ذلك، أو إدماجها في نسق جديد يحملها ملامح نسقه المنهجي الخاص الساغي للتكميل.

الاجتماعية، وهي حركتها. لكن هذه الحالات كانت تقع بدرجات متباينة من العنف حسب خطورتها، بحيث كان (المتمردون) يرتدون في نهاية المطاف إلى نفس الصك الذي تعردوا عليه. أما القلائل الذين رفضوا الانصياع وظلوا متربدين، فهولاء نسيهم التاريخ، الذي مازال (رغم بمقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة.

إن خطورة هذا الوضع تكمن في أن تلك العقلية التابعة التي كرسـتـ في فئة المثقفين (تابعة السلطة)، هي في النهاية تابعة للغرب- ذاتياً- بغض النظر عن تبعيتها الاقتصادية أو السياسية للغرب الاستعماري، ولكن يظل النموذج الحضاري والعلمي، هو النموذج الغربي، النموذج الذي نطبع إلى تحقيقه والوصول إلى نتائجه، دون أن تكون قادرـينـ على إدراك الاختلاف التاريخي الذي يقولـ بأنـناـ لنـ نـ حقـقـ نفسـ ماـ حقـقـتـ الغـربـ، ولنـ نـصلـ إلىـ مـثالـ لأنـ هوـ نـفـسـهـ لمـ ولـنـ يـسـعـ لـنـاـ بذلكـ، حتىـ تستـمرـ الـآلةـ إـنـتـاجـهـ وـتـصـدـيرـهـ، أيـ إـمـكـانـيـاتـ حـيـاتـهـ هـوـ وـمـسـتـقبـلـهـ مـضـمـونـةـ.

وفي مـثـلـ هـذاـ الـوـضـعـ الذـىـ يـدرـكـهـ الكـثـيرـونـ مـنـ الـمـثـقـفـينـ وـالـنـقـادـ، وـلـكـنـهـ يـعـجزـونـ عـنـ السـبـيرـ فـيـ نـقـيـضـهـ، يـقـعـ عـنـ الـأـنـفـصـامـ أـوـ الـانـقـسـامـ الـذـهـنـيـ، انـقـسـامـ بـيـنـ الطـمـرـحـ الـمـسـتـحـيلـ وـالـمـكـنـ الرـدـيـ، أـوـ انـقـسـامـ بـيـنـ الـوـجـدانـ وـبـيـنـ الـعـقـلـ، أـوـ انـقـسـامـ بـيـنـ بـنـيةـ ذـهـنيةـ لـمـ تـتـطـورـ

- ٤- نفسه من ١٤.
- ٥- راجع عن التجديد في هذه المرحلة النقدية:
- ماهر حسن فهمي، حركة البعث في الشعر العربي الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١، من من ١٧٧-٢٠٤.
- معز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة ٢٦، ١٩٧٠، من ١٧-٢٢.
- ٦- مصدر كتاب الديوان فيما بين ديسمبر ١٩٢٠، ويناير ١٩٢١، وهناك من يرى أنه مصدر فيما بين يناير وفبراير ١٩٢١، وقد مصدر من الكتاب جزء فقط، في حين كانت النية إصدار عشرة أجزاء، راجع المقدمة في طبعة دار الشعب الثالثة . دون تاريخ.
- ٧- مصدر الكتاب سنة ١٩٢٦، ولكنه منع من التوزيع فأعاد المؤلف صياغة أجزاء منه وحذف بعضها وزاده ببعضها، ونشره سنة ١٩٢٧، تحت عنوان: في الأدب الجاهلي، راجع دراستنا عنه في كتابنا «البحث من النهج في النقد العربي الحديث» دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٣.
- ٨- محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف من ١، ١٩٣٢، من من ٩-٨، والتاكيد من متنه.
- ٩- راجع تعليقنا لهذه القضية في دراستنا المشار إليها سابقاً: البحث من النهج في النقد العربي الحديث.
- ١٠- طه حسين: في الشعر الجاهلي، من ٢٤.
- ١١- راجع عن الوضعية كتابنا: علم
- إن مثل هذا الطريق المنهجي، المخلص لقضيته، كان موجوداً دائمًا في حياتنا النقدية الحديثة، ولكنه ظل دائمًا هامشياً ومستبعداً، لأن تأيي بنفسه أن يكون أداة من أدوات السلطة أو الأيديولوجيا السائدة، ومثل هذا الاتجاه في تقديري هو الذي يستطيع مع استمرار مراجعته لنفسه وتطويرة لمنظقاته، وتعديلاته لمصادر بحثه عن الإجابات، يمكن أن يكون هو الاتجاه الكفيل بتحقيق الخروج من أزمة المنهج، وهذا الخروج يمكن أن يرتبط بتعديل المصادر بالبحث في تعميق الأسئلة، أي ربما يزيد من التعرف على الواقع والارتباط به، فعمق الارتباط بالواقع وعمق طرح الأسئلة، ربما يكون - في ذاته - طريقاً للوصول إلى إجابة مبتكرة، وليس إجابة جاهزة ومعدة سلفاً.
-
- ## المواهش
-
- ١- عصام خلاجي: مساعدة في البحث عن هويتنا: في نمط الإنتاج الكولونيالي، ضميم كتاب: النظرية والممارسة في فكر مهدى كامل، دار الفارابي، بيروت، مركز البحوث العربية القاهرة ١٩٩١، من ٢٧١.
- ٢- طه حسين: ذكري أبي العلاء، مكتبة الهلال بالفجالة، ط٢، ١٩٢٢، من من هـ-ز.
- ٣- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٩، من من ١١-١٦.

- دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة
١٩٧٨، صفحات ١٧١-١٩٩ على
التالي.
- ومن علاقة مفاهيم الوحدة بالتضمين
وفضاً وميولاً، راجع دراستنا في العروض
والشعر العربي، مجلة فصول، سبتمبر
١٩٨٨
- ١٨- محمود أمين العالم وعبد العظيم
أنيس، في الثقافة المصرية ط٢، دار الأمان،
الرباط، من ٤٢.
- ١٩- نفسه، من ٤٤، وراجع أيضاً صفحات
٤٩-٤٣.
- ٢٠- نفسه، من ٣٣.
- ٢١- نفسه، من ٣٥.
- ٢٢- نفسه، من ٣٧.
- ٢٣- نفسه، من ٤٧.
- ٢٤- نفسه، من ٣٤-٣٣، وراجع أيضاً
بنفس الصفحة المقارنة مع رواية العاصفة
لإيليا اهرنبروج، بنفس المنهج.
- ٢٥- راجع
- TERRY EAGETON THE FUNCTIONAL
CRITICISM.LONDON 1984,P.10.
وفي من ٧ إشارة إلى أن النقد الأوروبي
الحديث قد ولد في أتون الصراع مع الدولة
المطلقة.
- ٢٦- راجع دراستنا من نشأة الرواية
العربية، تحت الطبع.
- ٢٧- للتفصيل في هذه القضية راجع
مقالاتنا: التنمية الثقافية في ظل التبعية ،
مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، عدد ١١، نوفمبر ١٩٩٠.
- ١٢- راجع رينيه بيكارت: مقال في
المنهج، ترجمة محمود محمد الخضرى، ط٢،
راجعتها وقدم لها د. محمد حلى مصطفى،
دار الكتاب العربى للطباعة والنشر،
القاهرة ١٩٦٨ من ١٥١، ١٥٤.
- ١٣- راجع على سبيل المثال أحكامه
الذوقية في ميدان موسيقى الشعر، في
دراسة قضايا موسيقى الشعر في مفهوم طه
حسين النقدي، ضمن كتاب: طه حسين مائة
عام من التنوير، دار الفكر للدراسات
والنشر، مارس ١٩٨٩.
- ١٤- راجع بشأن هذا المطلب في رواية
زيتب: على ثاند مجلة السفور: متأثر
وأخلاق ريفية، السفور عدد ١٧/١١٥،
٢٤/١١١، نقلًا عن أحمد الهواري؛ مصادر
نقد الرواية في الأدب العربي، دار المعارف
مصر ١٩٧٩، من ٨٣-٨٥.
- ١٥- المقاد والملازنى: كتاب الديوان، ط
دار الشعب، مصدر سابق، من ١٢، وراجع
أيضاً من ٤١.
- ١٦- من مفهوم الحضور راجع:
PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POE-
TRY AND POETIES, PRINCETON UNIVER-
SITY PRESS, U.S.A. ENLARGED, 1974, P.P
593-594.
- ١٧- عن تشبيه القصيدة بالعقد، وعلاقة
ذلك بمفهوم الوحدة التي تقوم على التناسب
منذ كل من ابن طباطبا وقادمة بن جعفر
وحازم القرطاجنى، راجع: جابر عمدة،
مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،

تعليقات النقد

الحديث- إذ تظهر الدراسة كيف تغيرت الأنظمة في المائة سنة الأخيرة، وانقلبت الاتجاهات وتحولت الآفاق الاقتصادية والاجتماعية. وتغيرت أيضا مناهج العلوم الإنسانية والنقد الأدبي في مصر. لكن يظل هناك ثابت هو هذه التبعية الفكرية وكانتا ظل للغير نتحرك من خلال مركز خارج عنا يجعلنا نجري وراء مسار نقدى ينبع في مكان آخر وفي ظل إبداع وسياق مختلفين. وهناك تباين شبه جاهز لهذا النقد الأدبي يجعلنا نتفق في تقليد الآخر المتبع لافي توليد منهجه نقدى يفي

د. فريال غزول: النقطة العمياء

أجدنى- وعلى الرغم مني- اتفق مع «سيد البحراوى» في استفتاحه القيم والجارح عن ذهنية التبعية عند الناقد العربى . أقول اتفق معه رغم أننى.. لأننى كنت أتمنى أن يكون مخططا، وكانتأتمنى الاتكون التبعية الذهنية إلا أمراً إستثنائياً- لاقانونا عاماً ينطبق على النشاط النقدي وتدرج في عبادته رموز النقد العربى

باختيارات وطلباتنا ويستجيب
ل مشاكلنا وأزماتنا.

تتواصل دراسة سيد البحراوى مع كتاب ادوار سعيد عن الاستشراق لأنها تتعامل مع اتجاهات مختلفة، بل متضاربة وممتدة تاريخيا.. إلا أنها تتساوى كلها في فشلها في التعامل مع نقطة محددة. ف مختلف المقاربات في الغرب على تباينها تتفاوت في عدم قدرتها على التقاط إنسانية الآخر كما يوضع كتاب الاستشراق، ويرى «ادوار سعيد» أن المنظور الوسيط الدينى فشل كما فشلت الحركة الرومانسية والنزعة العلمانية الأكاديمية والماركسية في التعامل مع الفير.. مع الشرق والعرب والإسلام. هذه المنظورات والاتجاهات الغربية تختلف فيما بينها وتتصادم لكنها كلها على اختلافاتها تتفق في مجزها عن التعامل مع الآخر تعاملًا إنسانيا، فيظل الآخر صورة مختزلة وجاهزة ودونية. فيما تعدد المقاربات وكان هناك بقعة عمياء يعجز عن رؤيتها الغرب مهما غير من زوايا نظره.

ودراسة سيد البحراوى تتحرك في اتجاه مواز لكتاب الاستشراق هذا ، ولكنها ليست تفريعًا له، فمنذ أن كتب سعيد كتابه كثُرت الدراسات التي تبين وتوثق نظرية الغرب المتحيز إلى الآخر. وكل هذه الدراسات مهما تنوّعت وتباينت فهي تظل هوماً مستقيمة على كتاب «سعيد» الرائد. أي أنها

تضييق أمثلة ونماذج تعزز مقولاته أو تفصيل توجهاته، أما «سيد البحراوى» في دراسته هذه فهو يوازنـ أو يتراسل مع سعيد في كونه يدرس ظاهرة البقعة العمياء عند التابع لا عند المتبع فيجدها ليست الآخر، بل الذات. وهذا مكنن الفاجعة. فالاستشراق الغربي الذي يطمس الآخر ليقابله اغتراب شرقي يطمس الآخر، بل يعزّزه طمس الذات للذات وتبييع الآخر شيئاً مموجـ أن يرفضنا الآخر ويفيـتنا ويشوهـنا في كتاباته وإعلانـه وفنهـ. ولكـنه أمر مفهـوم إلى حـدـماـ. فالغرب يريد أن يسيطر ويهـمـنـ ، ولـهـذا فهو ينتقصـ وـيـنتهـكـ وـيـحـجـبـ الآخرـ . وهذا مفهـومـ منـطقـ لـأـخـلاـقـ .ـ أـمـاـ أنـ تـصـبـعـ الذـاتـ بـقـعـةـ عـمـيـاءـ أـيـضاـ ..ـ أـلـاـ نـرـىـ أنـفـسـنـاـ وـمـوـارـدـنـاـ الـبـشـرـيـةـ ،ـ وـالـأـنـتـطـلـقـ منـ أـسـنـلـنـاـ بـلـ الـأـجـوـبـةـ الـجـاهـزـةـ عـنـ الـأـخـرـ .ـ أـنـ نـفـيـبـ أـنـفـسـنـاـ بـاـنـفـسـنـاـ ،ـ فـهـذـهـ هيـ المـأـسـاوـيـةـ التـىـ يـقـدـمـهـاـ لـنـاـ سـيـدـ الـبـحـراـوىـ دـوـنـ اللـجوـءـ إـلـىـ بـكـانـيـاتـ ،ـ بـلـ مـنـ خـلـالـ تـحـلـيلـ بـسـيـطـ يـتـمـيـزـتـ بـرـةـ تـكـادـ تـكـونـ جـافـةـ فـيـ حـيـادـهـ أـمـاـ العـجـزـ الـذـىـ يـسـتـعـرـضـهـ .ـ صـحـيـعـ أـنـ «ـسـيـدـ الـبـحـراـوىـ»ـ يـحـاـولـ فـيـ وـجـهـ هـذـهـ الدـائـرـةـ المـلـقـلـةـ فـيـ خـاتـمـ الـدـرـاسـةـ ..ـ حـيـثـ يـشـيرـ بـشـكـلـ هـلـامـ يـفـتـقـدـ التـوـثـيقـ الـىـ درـاسـاتـ حـاـوـلـتـ الـاـنـتـنـامـ وـقـدـمـتـ نـقـداـ اـبـدـاعـيـاـ ،ـ لـكـنـ هـذـهـ الخـاتـمـةـ لـيـسـ إـلـاـ استـدـرـاكـاـ بـلـاغـيـاـ تـخـلـيـفـاـ لـحـدـةـ مـاجـامـ بـهـ فـيـ خـطـابـ الـبـاحـثـ .ـ فـهـوـ لـيـذـكـرـ درـاسـةـ

سجالى فاضع اعتراضات أكاديمية واستعرض استثناءات، ولكن أود أن أناقشها من منطلق استكمالى. فأناشخصها مقتنة بالطروحة الدراسية.

ولكنى أحدد بعض النقاط:

أولاً: الدراسة لا توضح هل هذه التبعية الذهنية نتيجة للتبعية الاقتصادية والسياسية أم أنها مستقلة نسبياً؟ من قراءاتى للدراسة - فقد قرأتها مرتين وشعرت أن «سيد البحراوى» لا يتصدى صراحة للمسألة، ولكن ضمناً. وشعرت أنه يتحدث عن هذه التبعية الذهنية وكأنها سمة مستقلة أو شبه مستقلة، أو كأنها عيب نفسى أقرب ما يكون إلى مركب شعور بالنقض عند النقاد المصريين آواز النقد الغرى. أى هي سمة التابع بنبرته الاتهارية إلى المتبع ونظرته الدونية إلى الذات. وإذا كانت هذه الذهنية نابعة من التبعية الاقتصادية، فالالأولى بنا لا نضيع وقتنا فى الشانوى ونتحدث فى مصدر التبعية وهو الاقتصاد. وأناشخصها لأنبني هذا الموقف انطلاقاً من التوسيير ومن جرامشى وخصوصاً إنطلاقاً من نماذج من الواقع الذى نعايشه. فأعتقد أنه يمكن تحرير الذهن من التبعية قبل التحرر الاقتصادي الكامل، وأعتقد أن المسألة ليست شعوراً بالنقض على المستوى العميق عند التعامل. بل تتجاوز التركيبة النفسية للفرد أو للجماعة إلى التركيبة الانتاجية

واحدة يمكن أن تكون نموذجاً إيجابياً.

إن ما نخرج به من هذه الدراسة وكتاب الاستشراق هو إننا مغيبون عن الآخر وعند أنفسنا - هذا طبعاً لو كان سيد وادوار مصيبيين في تحليلهما.

المشكلة الحقيقة كيف يكون الحضور؟

كيف يمكن بناء هذه الذات المغيبة بدون السقوط فى وهم آخر، وهو مائلق عليه الأصلاله المحلية، وهم الاكتفاء الذاتى في العلوم الإنسانية والنقد خاصة. وحتى نتمكن من الحضور - من التواجد الحقيقي لا الوهمي - علينا أن نفهم شروط الحضور والتواجد.. تلك الشروط التي لم يتعامل معها إطلاقاً «سيد البحراوى» وكانتها غير واردة. وكان الناقد يمكنه أن يستبدل التبعية بالأسالة من خلال فعل إرادى كما يستبدل قمباصاً بقعيص.

أود أن أقول أن الأكاديميين سيجهزون على هذه الدراسة وسيتهمونها بالسلبية وسيقاومون بشراسة مقولاتها، ولكنها ستكون مقاومة كتلك التي تحدث عنها «فرويد».. حيث لازم أن نواجهه أنفسنا ونكتشف عجزنا وسقوطنا في التبعية. إن الأجدى بالنسبة لى على الأقل - أن ما يقوله سيد صحبي إلى درجة كبيرة، وانتا لا بد أن تعرف حجمنا وأين يصب جهودنا قبل أن نتمكن من تصحيح مسارنا. ولهذا فإننا لا أود أن أناقش الدراسة من منطلق

مهما جدا في جمع هذا النتاج الهام. صحيح أنه جمع لم يصل إلى مرحلة التفاعل أو الرؤية، ولكنها خطوة تحسب «للحصول»، ولا يمكن أن تُنفَذ من مرحلة التبعية الأنثيابارية إلى الإبداع النقدي دون المورر بمراحل أخرى منها الاحتكاك والتجاور وتوسيع الأفق لاختيار موقع الخطوة المقبلة. إن دراسة سيد البحراوي أقرب ماتكون إلى طبيب يشخص أنك مريض بمرض خطير ثم لا يحدد لك كيف يمكن علاجه أو حتى التخفيض منه.

ثانياً: الدراسة تعطى انطباعاً قد لا يكون مقصوداً من الباحث بفشل أو عجز النقاد جمعياً من مساهمي فصول مروراً بـ«حسين العقاد» و«محمد أمين العالِم» و«عبد العظيم أنيس» وتوحى بفشلهم في الخروج من دائرة التبعية للتفكير الغربي بشقيه المثالى والمادى، ويبعد الجميع متساوين ومتماطلين في اندراجهم للتبعية. لكن الفرق بين المذكورين هام جداً. - انبهار طه حسين بالغرب يختلف عن انبهار محمود أمين العالم بالغرب- إن صع تعبير الأنثيابار- وانبهار طه حسين يختلف من انبهار رشاد رشدى. ولهذا لابد من التمييز وإلستقط المثلقى في ثانية أنا والآخر دون التمييز بين موقف طه حسين وعبد العظيم أنيس وتلاميذ رشاد رشدى.

الدراسة توحى بأن الغرب واحد سواء كان يمثل شريحة فيها أو طبقة

والتوسيعية للثقافة. هناك شبكة غير منظورة، وغير محسوسة تعمق النقد العقلي وتسوق النقد الغربي. فهل المسالة في هذه الحالة تبعية ذهنية؟ لا. إنها مسألة توفير متطلبات الإنتاج وأدواته. فيجب أن تميز- أكثر مما فعل سيد البحراوى- بين ما هو تبعي نفسياً وبين ما هو نسق يؤهل للتبعية. فعلينا قبل كل شيء وبعد الاعتراف بعجزنا الماضي أن نرسم خارطة المعوقات التي تثنى عزيمة الباحث من إنتاج نقد مبدع- أو حقيقي- لاتبعية، ونقوم بمعالجة النقص. وهل غياب النقد المبدع مسألة إنتاج؟ يقول سيد أن هناك أنفراداً يقدمون إنجازاً نقدياً حقيقياً، وأنا أتفق معه، ولكن لا تكفى هذه الاشارة العابرة. أنا أعتقد مثلاً أن يعني العيد قد نجحت في استخدامها النقد الحديث وجعلت أدواتها تناسب ابداعها وساهمت في دفع عجلة النقد المتفاعل مع الواقع. كما أعتقد أن «نصر حامد أبو زيد» أيضاً يوظف النقد الأدبي ليتفاعل مع الواقع. وهناك أمثلة عديدة. لكن المسألة هي لماذا لا يتشكل من النقاد المبدعين حركة أو تيار؟ لماذا تظل المحاولات منفردة ومعزولة بعضها عن البعض. هل هي السياسات؟ هل هي السلطوية الذكرى؟ لأدرى. لكن يجب أن يوضح هذا الأمر لأن الإبداع الفردي يظل فردياً إذا لم يكن هناك وعاء يجعله يتقارب ويتفاعل. وأعتقد أن مجلة «الفصول» دوراً

بعضهم امتداداً للآخرين، إن مسألة المفصل بين النحو والآخر ليست هيئته، التشابك بالغ التعميد، ولكن الدراسة تفترض حدوداً فاصلة مثل الحدود الجغرافية. لكن الشفافة أكثر تعميداً والتباينا من الجغرافيا، إن هذا التصور الثنائي يسقط الدراسة في إلغاء التقارب.

ثالثاً: الدراسة تعامل مع التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث، وتقديم مصر نموذجاً وترجع إلى تاريخ مصر منذ محمد على وسلخه المثقفين عن جذورهم الاجتماعية. هل تنطبق هذه الدراسة على البلاد العربية الأخرى التي لم يكن من حظها شخص مثل محمد على؟ هل التبعية خصوصية عربية.. خصوصية عالمية تاريخية؟ لماذا نجد نقداً إبداعياً في شبه القارة الهندية؟ بمعنى أنه يحاول أن يشكل نفسه بنفسه، ولكن مستفيداً من النقد الغربي. ويحاول أن يجيب على استئلة الحاضر واشكاليات الواقع الهندي الأدبية واللغوية والحياتية ولاجده في مصر؟ وما يقال منها يمكن أن يقال أيضاً عن أمريكا الجنوبية، هل نجد بلاداً عربياً آخر، أو نموذجاً ثقافياً تخلص - أو حتى اقترب - من التخلص. من هذه التبعية؟ هل هناك مرحلة قدمت نقداً إبداعياً لابتعادية؟ هل هناك مجلة قدمت نقداً إبداعياً كيف تم ذلك؟ وما هي الظروف التي سمحت بهذا الإنجاز؟ وهذا درس يستحق أن نتمثله.

سائدة أو شريحة ثاقبة وناقمة. وهذه الأحادية المبسطة للأخر والآنا والمتصنة في تحليل الباحث وكذلك في تحليل «ادوار سعيد» مثلاً بالواقع، ويمكن أن تؤدي إلى ما يسمى بثنائية الأسود والأبيض. وهذا طبعاً غير صحيح، لأنها ليست أحادية بل تتشكل من طبقات وشرائح وفئات بعضها مهمين وبعضها مهيمن عليه، وكذلك الآخر أو الغير أو الغرب يتشكل أيضاً طبقياً وفترياً. وهذه الطبقات ليست متوازنة، بل كثيراً ما تكون متصارعة، فلابد من في هذه الحالة أن تستفيد من الآخر المغلوب الذي ينقد الآخر الغالب ليشكل تحالفات كريماً معه. وهل يمكن أن تتساوى بين تبعية للطبقة الحاكمة عند الآخر والتبعية للطبقة المحكومة التي تتواءز معها في سلم الهيمنة؟ هل يمكن أن يتساوى الناقد العربي الذي يوظف النقد الغربي المعادي للسلطة الغربية بالناقد العربي الذي يوظف النقد الأدبي النابع من السلطة الغربية؟ هل يمكن أن نقول على مستوى المثال أن تشومسكي مثل كيسنجر يمثل الآخر، وهل الولاء - أو إن شئت التبعية - يتساوى مع التبعية للأخر؟ وأليس في الآخر نماذج من الآنا. أليس هناك مفكرون ونقاد خارجون مما يمارسون النقد الأدبي في سياق غربي؟ كيف نصنفهم. هل يتساوى ادوار سعيد مع تيري ايجلتون أو مع ايها بحسن مثلاً؟ لا يمكن أن نعتبر

هيستريا التبعية

البحراوى هي مسألة التفاعل المكرىء بيننا وبين الغرب. ونعرف جميعاً أن هناك مشكلة في تاريخ بداية التحديث في مصر وفي العالم العربى. هناك نظريتان.. نظرية تقول أن

الحملة الفرنسية (حملة ثابليون) كانت هي بداية التحديث وهذه هي النظرية السائدة في الخطاب الاستشرافي ولدى المؤرخين المصريين . وهناك رأى «بيترجرانت» المؤرخ الأمريكي الماركسى الذى يقول بالعكس.. لقد كانت الحملة إجهاضاً لتحديث وطني نشأ فى مصر فى منتصف القرن الثامن عشر. وفي جميع الأحوال هما نظريتان لأندعوا لتبني واحدة على حساب الأخرى ولكن فى الحقيقة أنا لا أذرى ماسر هذا الفزع من الآخر. الآخر هو الشيطان والتابع والمتبوع. هذه لغة باللغة الفرنسية فهناك لحظة تاريخية احتكنا فيها بالغرب ولم يكن لدينا شئ نقدمه لتطوير هذا المجتمع. فى اللحظة التاريخية التى قدر فيها محمد على استراتيجية تطوير مصر.. لم يكن هناك قانون حديث فى مصر. وما فعله هو أن استورد القانون من الآخر

الفرنسي وترجمة إلى العربية وقد تحدث «د. البحراوى» عن الانفراج فى هذه المسألة وهذا صحيح على الرغم من توقف الاجتهاد وفى مجال الشريعة الإسلامية . وإن ما الذى يضيرنا إذا تعرضنا وتعلمنا واحتكنا بالمناهج النقدية الحديثة؟ هل تعتبر

لاشك أن الاهتمام بالأدب من وجهة نظر فسيولوجية مسألة خطيرة ولها دلالتها، ولا أدعى اننى ناقد أدب، ولكننى تعمت بقراءة هذا البحث الذى اختلف معه من البداية حتى النهاية.

بل أتعنى أن تكون هذه الندوة هي آخر مرة نتحدث فيها عن التبعية إذ تبدو القضية كما لو كانت التبعية متغلبة فى عروقتنا. وأن التبعية طفت على كل شئ. فى التعليم وفى النقد الأدبي وفى الماء وفى الهواء وفى الجو وفى الأرض. وأعتقد أن هذا نموذج صعب، وليس هذا غريباً، فنحن نعيش مرحلة فى العلوم الاجتماعية تسقط فيها نماذج وتتصعد فيها نماذج. نحن نعيش مرحلة سقوط النماذج الأساسية فى العلوم الاجتماعية. والصراع الآن حول ماهي النماذج الجديدة التي ينبغى أن تبني. وكلنا - أو بعضنا - يتابع المعركة الكبرى فى الدوائر السياسية الغربية حول ما بعد الحادثة وسقوط مشروع الحادثة. وكل هذه المعارك الكبرى انتقلت الآن الى مجال العلوم الاجتماعية، وبالتالي أنا أعتقد أن نموذج التبعية يمكن أن يضيف لنا شيئاً.

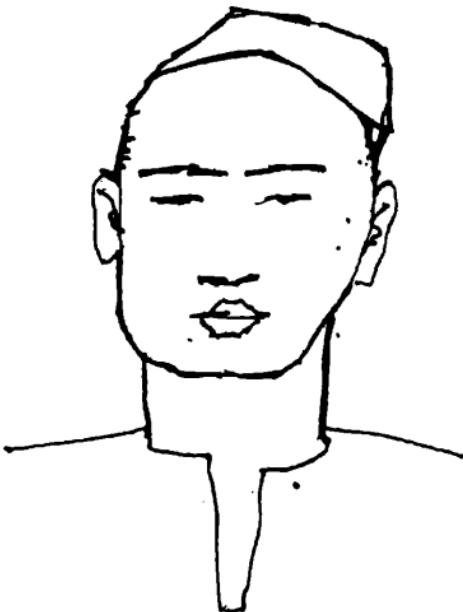
القضية الخطيرة التى تعرض لها د.

تابعين ومنبهرين بالآخر؟ أعتقد أنها لغة غير مقبولة لأنها تؤدي إلى شوفينية مطلقة وتخندق في الداخل. ما هي خصوصيتنا التي نتحدث عنها؟ التيار الإسلامي المخالف... استبداد النظم السياسية العربية.. ما هي الخصوصية الوهبية التي نريد الحفاظ عليها بكل مانملك؟ هذه مسالة ينبغي أن يتأملها المرء كثيراً وإن أصبحت كل عملية اتصال فكري بالغرب هي عملية تبعية. والغريب أن «د. فريال-صديقى العزيزة»، لم تأخذ فى اعتبارها ولم تنتبه للتبعية للتوصير وجرامش وهى التبعية الماركسية.

لكن لماذا الماركسية ليست فى ذهن البعض تبعية؟ يبدو أن الماركس المصري يرضى بأن يكون رجلاً تابعاً ومنبهراً بالفكر الماركسي الغربى دون الانبهار بالرأسمالية والليبرالية الغربية على الرغم من أن الماركسية لم تأتنا من الشراكية والسيدة زينب بل جاءتنا من الغرب أيضاً. إذن الماركسي المصري تابع، والليبرالي المصري تابع، وكل شخص تابع مادامت الأنذار لم تخرج من الأرض المصرية أو العربية.

وأتتساءل: هل يوجد شيئاً هنا؟

وتبقى الإضافة التي أضافها «د. البحراوى» في دررته التي أرها بحثاًهما في سوسبيولوجيا النقد الأدبى، أنه لأول مرة يتعرض باحث أكاديمى لهذا الموضوع. إن النقطة الأساسية عنده أنه لم يتعد نفسه



التعسف وليس موضوعيا على الإطلاق. قد يكون هناك أخطاء في الترجمة. هذا وارد ومحتمل... لكن الرؤية الموضوعية تؤكد أن الجلة لاقت نجاحا كبيرا لدى المثقفين العرب مما يدل أنها قادرة، ولا أفهم أي تبعية في نطقى لكلمة القانون بالفرنسية، بل يحتم على عملى أن أتابع كل جديد فى كل لغة، ولا أغلق الأبواب على نفسي، بحجة الاكتفاء بأسئلته الواقع، التى تمثل الأساس، رغم أن هذا الواقع لا ينفصل عن العالم وعن المنطقة، بل أراه مفهوما غريبا لمارسة

أوهام ثقافية سائدة ينبغي أن تتحرر منها. في الورقة هناك محاولة غريبة للربط بين الانفتاح الاقتصادي ومجلة «قصول». وهذه جرأة زائدة من «د. البحراوى» إذ يراها تعبيرا في مجال النقد الأدبي عن الانفتاح الاقتصادي. رغم أننى لأجد عيبا في أن تقدم «قصول» المناهج الحديثة بعد فترة انقطاع طويلة سواء للترجمة أو التعرف على الفكر الحديث والمناهج الجديدة.. وأعتقد أن تقييمه لقصول بالغ

ترصد عدداً آخر من النقاد حريصاً على التعرف على الجديد في النقد الأدبي، يتعامل معه بقدر من الوعي بأصوله من ناحية وبنوعية احتياجاته إليه من ناحية أخرى. ومن ثم يمكن تطويره عبر تخليص عناصره من محملاتها الأيديولوجية كلما أمكن ذلك أو إدماجها في نسق جديد يحملها ملامح نسقاًها الخاص .. الخ ولا يعطي أي أمثلة كما قالت د. فريال. من هم هؤلاء الذين كانوا أولاً عن القراءة.. لأنهم كيف؟ وأما الآخرون ما هي الأمثلة التطبيقية.

خلاصة الكلام: هذه الدراسة تحتاج إلى مراجعة كاملة في أحكامها القاطمة. إذ هي عبارة عن إدانة مطلقة للواقع ولتاريخ الفكر المصري الحديث ، وفيها ظلم بين لتخال المثقفين المصريين بشكل عام ولنقد الأدب بشكل خاص في محاولة استكمال الواقع المصري ومحاولاته الاضافية والتطوير.

فريدة النقاش:
شكر جزيلاً للأستاذ سيد ياسين.
عندنا الآن وجهنا نظر قويتان ستثيران المزيد من النقاش والجدل بعد أن نسمع د. رضوى عاشور.

د. رضوى عاشور:

احترام جهد الآباء

حيث وأننا حمل هم الاختلاف

البحث العلمي.
وفي إطار التعميمات الجارفة والاحكام القاطعة التي تعتلى بها الورقة، ولدليل على صحتها يشير الباحث إلى أن عقولنا الحديثة قد بنت عام ١٩٢٥ بنية تابعة لمثال آخر أما الإبداع والبحث عن المثال من قلب الواقع فهذا أمر لا تستطيعه عقولنا. وهذه نظرية عنصرية مرفوضة. كل هذا الإبداع المصري في الاقتصاد والسياسة والاجتماع. لا تجد الورقة في أحد من مؤلفات الباحثين باحثاً طرح أسئلة الواقع، وكلهم أناس معادون للتبعية. وهذا تطرف شديد في الأحكام غير مقبول. أيضاً يتحدث عن المثقفين. واصفاً إياهم بأنهم كانوا مثقفين مجذجين، وأن المشروع كان مشروع السلطة... وأن المثقفين كانوا مجرد مثقفين له. ومثل هذا التجريد لا يجوز أن تطلقه في البحث العلمي ولابد من تحرير السلطة في كل مراحلها التاريخية. وأغرب الأحكام وردت في نهاية الورقة. حيث يقول د. سيد انه معجب بمجموعتين من النقاد. المجموعة الأولى ترورت حرمساً على الاتساق المنهجي-أى إتساق منهجه-٤-ألا تتبع الانتاج الغربي اطلاقاً. لنلا يتلوثوا. الحظاظ على الاتساق المنهجي. وأى باحث يحترم نفسه ينقطع عن القراءة والمتابعة لأحدث ما ينتجه العلم هل يمكن هذا باحثاً أو استاذًا جامعياً؟
أما الفئة الثانية: كذلك يمكننا أن

ومواجهة زميل وصديقه سيد البحراوى. وعندما بدأت فريال غزول تعقيبها صار لهم هم، لأنها قالت أنا اتفق مع د. سيد البحراوى، لكن عندما استطردت في تعقيبها وجدت أنني لا أختلف معها هذا الاختلاف الكبير. ثم بدأ سيد ياسين تعقيبه فاتى لى بهم ثالث لأننى صرت أختلف معه وأختلف مع سيد. أريد أن أدافع عن منطلقات سيد لكن أريد أن أهاجم أسلوبه في كتابة الورقة فالموقف حرج.

ورقة سيد أقلقتنى ، ولدى ما أقوله عن الورقة. وربما أقوله عن هذه الورقة هو تحديداً لكي لا يمكن سيد ياسين من توجيهه نقد من النوع الذى وجهه إليها فالطريقة التى كتبت بها الورقة تسمح لسيد ياسين أن يقول لا أدرى ما سبب هذا الفزع من الآخر؟ لا باختصار أريد أن أسقط أسلحة سيد ياسين من بين يديه.

أقلقتنى الورقة إلى الحد الذى دعاني إلى أن أعود إلى عبارة قديمة لفانون كنت قد اقتبسها ربما منذ عشرين عاماً.. يقول فيها: يكتشف كل جيل غير الظلام النسبي مهمته ويضطلع بها أو يكرنها. ولقد قاومت الأجيال السابقة عناصر التاكل التى فرضها الاستعمار عليهاـ كما ساعدت على إنفراج كفاحات زمانها. لابد أذن ونحن فى حومة الكفاح والمواجهة أن نخلص أنفسنا من عادة التقليل من جهد أباينا وادعاء عدم الفهم

ونحن نتأمل ممتنهم أو سلبياتهم، هذه العبارة لفانون أرتبط بها نفسياً. شعرت أن د. سيد البحراوى فى بحثه يبسط تبسيطًا مخلاً ويعمم تعليمات مرويكة ويطلق أحكاماً حديةً لاتقدم الورقة الأساس أو البراهين الكافية لإطلاقها. ويبعد من الورقة وكان طه حسين لعب دوراً سلبياً فى تاريخنا الثقافى، وكان العقاد والمازنى لعبا دوراً سلبياً فى تاريخنا الثقافى. وكان الدور الذى لعبه عبد العظيم أنيس والعالم ليس دوراً ذا أهمية. وأستعرض من الورقة النقد المصرى فى بدايات القرن حتى مجلة قصور أو حتى اللحظة الحالية، فيبدو المشهد معتماً تماماً. ليس فيه من إنجاز يمكنا أن نرى نواصص الآباء والأجداد من القادة تحديداً.. لأنهم قدمو ما قدمو وانفسجونا وسمحوا لنا بإننا نتعامل مع الآخر وأن نستفيد من إنجازات الآخرين بشكل أكثر تضيئاً وأقل ارتباكاً، لقد كانوا مرتباكين وكان هذا الارتباك تارياً يفهمنى أنه نتاج طبيعى لمراحل تاريخية عاشوا فيها ولم يكن ممكناً أن نصل هنا إلا بفضل الجهد الذى قاموا بها.. بما فيها ارتباكم نفسه.

كنت أتفى أن تكون فى الورقة إشارة لمندور. هذا الصرح الكبيرـ مندور قد أيضاً اجتهاداً كبيراً مستليداً من درس النقد العربى القديم ومستفيداً من درس النقد الأوروبيـ مندور كنموذج كان كفلاً بأن يقدم



قدم طه حسين جهداً لدراسة الأدب لم يقدمه أى منا ونحن ندعى عشاق الأدب العربى. فهذا الجيل كان يعرف اللغة العربية والأدب العربى أكثر مما نعرفهما وقدم جهداً فى هذا المجال أكثر مما قدمنا.

الاستاذ سيد ياسين على حق فى جزئية... أن علينا أن نطلع على ما يقدمه الآخر وعلينا أن نستفيد مما يقدمه الآخر، وليس لنا من إنقاذ إلا الاستفادة من كل نافع يقدمه الآخر. لكن اعتقد أن هذه المعلومة الجزئية موظفة فى قول اختلافه معه اختلافاً شديداً. وهو القول بأنه لا داعى للحديث عن التبعية.

والسؤال: ما السبب فى هذا الفزع؟ السبب ياسيدى واضح كل الوضوح. أن الآخر يقتلنى صباح مساء يقتلنى مادياً فى لقمة العيش. مما يشعرنى يومياً بالمهانة. بالذلة.... بانسى عاجزة، إن هذه الورقة ورقة اصيلة رغم اختلافى معها فى أنها تعبر عن حالة الفزع. والفزع يدفعنى أحياناً إلى رد الفعل والشطط والعزلة.

محمود أمين العالم:

أحدُّ من المثالية

لا أعتقد أنى ساستطيع أن أحبف كثيراً إلى ما قبل ، ولعلى ساتحدث من داخل الدائرة. أبداً بكلمة هامة قالتها د. رضوى في النهاية: أخشى أن تكون

حلولاً لمشاكل الورقة ويفيدنا إفاده كبيرة. هناك فقرة من طه حسين والعقاد لأنيس العالم، هناك تخطٌ لمندور.. هناك تخطٌ على الراعي، ولعديد من النقاد الذين أسهموا باشكال عديدة.

وهناك فقرة ثانية إلى مجلة فصول، وهناك تخطٌ جديد لجبل تال من النقاد. مقاله د. سيد البحراوى عن مجلة فصول نموذج لأباس به لنوع المشاكل التي تقع فيها الورقة لأن أى قراءة نقدية ذاتية-ترصد المواد التي قدمتها «فصلو» وكذلك اتجاهات النقاد فيها كان كفياً بأن يعطينا نتائج مفيدة للغاية. لكن هذا الحكم على المجلة باتهامه تعبير عن البرجوازية كذا وذا... الخ. لا يؤمن الكثير وخصوصاً أن مجرد جهد المتابعة والرصد ومعرفة الجديد لكن نرى موقعنا منه ليس سلبياً في تقديرى. كنت أتعذر أن يقدم د. سيد البحراوى نموذجاً أو نموذجين ، ويركز تركيزاً دقيقاً متناهياً في دراستهما. لو أخذ نموذج طه حسين أو نموذج العقاد ، وهناك مثل نصر حامد أبو زيد الذي تصدى للدراسات القرآنية ودراسات اللهقة ولدراسات كبار الأئمة مستخدماً مناهج نقدية حديثة استفاد من بعض الأدوات التي قدمها البيهريون لكن يقدم نقداً لا تستطيع أن تقول عنه أنه نقد شكلاني. و القول بأن جبل طه حسين اتصف ب موقف يزدرى الأدب العربى قول أربكنى جداً تقريراً أفزعني. لقد

ورقة د. سيد هي رد فعل للحالة البشرية التي نعيشها، وقد تحتاج أحياناً لرد الفعل، علينا جميعاً أن نحاول أن ننормها، نضيف إليها.. نعدلها، ولكن رغم الاختلاف الكبير -بدون توفيقية- حول الممارسة فكلنا في حالة فزع ، ولكن يريد أن يتخطى هذا الموقف.

فريدة النقاش: ماعدا سيدايسين محمود العالم:

أنا أتوقع من سيد ياسين هذا... لأن سيد في شخصيته وفي فكره وفي منهجة دائم الحدة والصرامة في تحديد الموقف.

أريد أن أقول بصرامةً أن النقد الأدبي في العالم العربي لا يتميز بالإبداع، نحن لم نبدع نظرية نقدية على الإطلاق، وقد لا تكون مطالبين بنظرية إبداعية جديدة في النقد الأدبي، النقد الأدبي ظاهرة من الظواهر المعرفية الإنسانية العامة التي تحفل بكثير من الاجتهادات التي تختلف بإختلاف الواقع الاجتماعية والقومية.. لعلنا لم نصل من حيث الأضافة النظرية- إضافية إبداعية للنظرية العالمية باختلاف توجهاتها إلى شمار كبيرة. لكن لعلى أزعم أنه في التطبيق النقدي هناك إيجابيات، وهنا نخطي على تضمنات النقد الإبداعي النظري، لكن لأنستطيع أن نقول أننا نفتقد بالفعل للإبداع التطبيقي في كثير من الجهود الجادة التي تقف مع واقعنا..

وعلى هذا الأساس أقول : نحن صدى للنقد النظري الغربي، وبهذا معنى من معانٍ الاتّباع أو معنى من معانٍ التبعية.

ولكن ملاحظتي الأساسية الأولى هي أن د. سيد اهتم بالعلاقة في النقد الأدبي- بالأخر أكثر مما اهتم بالذات، ونحن لو وقفتنا عند مجرد العلاقة بالآخر تستطيع أن تقول أن هناك نقمة إبداعية وليس هناك إضافة إبداعية كبيرة، لكن لدورتنا حركة النقد الأدبي في التاريخ مثل ما أشار البعض فسند أن هناك دوراً اعلاً وأدعاها، ليس في مجال الأدب الذي وقف عنده د. سيد فقط ، لأن النقد الأدبي جزء من الحركة الفكرية والثقافية. أنا أقول ليس لدينا فلسفة، وأكاد أزعم أن الفلسفة العربية تمثل في النقد الأدبي، فهو المجال الأيديولوجي الأساسي للصراع مع السلطة، وللصراع الاجتماعي. ولو تأملنا منذ بداية القرن العشرين معركة العقاد-الديوان، نجد أنها لم تكن معركة شكلية في النقد الأدبي، كانت معركة مع شوقي ضد القصر، مع شوقي لصالح المجتمع.. مع شوقي ضد استقبال شوقي للنثر.. الخ.. حتى المعركة الرومانтика لأبوللو لم تكون رومانتيكية بالمعنى الغربي إطلاقاً بل كانت دعوة للتغيير الاجتماعي وجزءاً من الصراع المركزي. معركة ١٩٥٢ لم تكن معركة نقد أدبي.. كانت معركة ضد السلطة الناصرية في بدايتها.

ظروف خاصة.

كما أنتا لا يمكن أن تقول إن فكرنا لم يكن إلا ثمرة ، الواقع المتلخص فالقضية هي مدى قدرتك على أن تتبع هذا الواقع. أقرب مثل صغير: أذكر في الخمسينات جاءت لنا كلمة الالتزام من سارتر، لكن التزامنا لم يكن التزاما «سارترية» لأن الالتزام عند سارتر مثلا هو التزام في الرواية والمسرحية فقط، وليس في الشعر أو في الفن . في مصر حولناه إلى التزام في الأدب وفي السياسة وفي الفن والشعر. لأن كل هذه المفاهيم كانت مرتبطة بالحركة الوطنية التقديمية ، التي أخذت هذا المفهوم وتبنته وتمثلته وجعلت منه آداة ، وبالتالي فإن التفسير الذهني ليس هو التفسير العقلي، بل أخشى أن يكون تفسيرا مثاليا تماما.

هناك بعض الملاحظات الصفيحة، مثل «الإطلالية» الشديدة في أحكام د. البحراوى، مما يجعلنى أثير قضية الحديث عن عالمية الثقة وكونية المعرفة. ولعل المقصود هو (الكونوبوليتانية) أي الثقافة التي تهدر كل الخلافات والخصوصيات المختلفة. نحن ضد ذلك، ولكن لانستطيع أن نطلقها بلا أحتراس، ونحن الذين نؤمن بضماره واحدة وبأن هناك ثقافات إنسانية مشتركة. هذه الثقافة الإنسانية المشتركة لاشك أن في داخلها خصوصيات ثقافية واختلافات ثقافية و مصلحية ، لكن هناك ما هو مشترك

معركة إجتماعية و .. ديموقراطية، جزء من الصياغة الفكرية لمفهوم الطبقة. إذن النقد الأدبي في تاريخنا لا يمكن أن تقبل منه بمعنى أدبي خالص ولكن نتفع به في الواقع الاجتماعي. هل هذا المنهج الذي تؤمن به جزء من السياق الذي عاش فيه؟ من أين نبت؟ وكيف أصبح؟ العقاد تاجر ، ولكنه أثر طه حسين تاجر، ولكنه أثر.

النقطة الأخرى هي «الذهنية»، وقد دهشت جدا، وكانت أرى أن د. سيد يسرر الأمر تيسيرا مثاليا . كيف تفسر ظاهرة عظيمة كهذه الظاهرة بالتفسيير الذهني والأمر كله هو ثمرة الواقع معين، وقد أشرت إشارة معينة : أنها ثمرة التخلف. تختلف اجتماعي ليس فقط ثقافيا، بل سياسيا واقتصاديا. هناك تفاوت بيننا وبين الآخر، واختلاف حضاري، ومن الطبيعي أن يكون في هذا ومانسميه التبعية. قد يعطي البعض لها أسماء مختلفة، مثل «تفاعل» أو غيره، وهو ما فعله سيد ياسين. وأنا أذكر أن عبد الله العروى تحدث في «الإيديولوجية العربية المعاصرة» عن ثلاثة نماذج ثقافية كبيرة، وهي طه حسين ولطفى السيد والشيخ محمد عبد وسلامة موسى. وقال أن إيديولوجيتهم لاتتبع من واقعهم، ولكن تنبئ من واقع الآخر. وهذا في رأى غير صحيح. صحيح تأثروا بالغرب، ولكن لاشك انهم كانوا نتيجة لواقع معين في ذلك الوقت له

إنساني لا يمكن أن ترافقه بشكل إلماقي. هناك الخبرة التاريخية المشتركة، المشاكل المشتركة، الأزمات المشتركة، لكن في داخلها قطعاً مرميًّا وتتنازعها خصوصيات . أخش كذلك الإطلاقية التي سمعتها في ندوة أمس من أن الثقافة الوطنية لها معنى من فقط الموقف من الاستعمار أو الموقف من السلطة. هناك ثقافات لدورست جذورها وتعبيراتها اللغوية وأبنيتها اكتشفت أنها موقف ضد ما هو سائد. ضد ما هو مسيطر. لكن وضع هذا «الاكلاشيه»: الثقافة الوطنية هي فقط الثقافة التي ضد الاستعمار، والتي ضد الدولة يقلص الحيوية الكبيرة للثقافة وتنوعاتها.

الامر الاخير الذي أشار له د. البحراوى من أن الثقافة التقليدية يمكن أن تكون ذات فاعلية اليوم . لكن عندما نقطع عن الغرب هذه القطيعة الكاملة تصبح المسألة خطرة. لأنها حينئذ تكون قطعية عديمة وميكانيكية... .

التاريخ فيه قطع. وفيه اتصال. الاتصال هو القطع باستمرار. هناك جدلية حركية دائمة. ولذلك لا بد من مراعية جدلية تجاه الآخر.

ثم إن سيد استخدم كلمة الثانية، ودائماً الثنائيات منه تؤدي إلى توقيفية. أنا في رأى أن هناك ثانويات لا تؤدي إلى توقيفية لأن الظاهرة الواحدة يمكن أن تنظر إليها من زاويتين، وتكون الزاويتان

صحبيتين. وهذا أنا أفرق -سيمكن سيد لم يلاحظ هذه الملاحظة- بين ما هو علمي وما هو موضوعي. النقد الأدبي يتبع أن يكون موضوعياً لكنه لا يستطيع أن يكون علماً استخرج منه قوانين عامة تصلح للتعليم، لكن الموضوعي هو المتسرق الذي يستخلص. ليس هروريًا تحليل قضيدة معنية تحليلًا يصلح أن يكون قانوناً علمياً.. لأن النقد الأدبي بالضرورة لابد فيه من العنصر الذاتي، بمعنى الرؤية الخاصة. وعلى هذا الأساس فالثنائية عند هـ حسين مثلًا لا تدل بذاتها على التوفيق. التوفيقية عنده توجد في مستويات أخرى.

الحقيقة لا أريد أن أدخل في نطاق عن كتابنا القديم «في الثقافة المصرية»، نحن تعديناه وعملنا أشياء كثيرة أكثر رقياً وتقديماً. أنت ردتنا إلى الكلاسيكية. لماذا؟ لأننا نتحدث عن العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون..

هل القول بالعضوية يلغى القول بالعلمية؟ من قال هذا؟ كما أنت وحدت وسوية بين الحركة الواقعية والحركة الرومانسية والحركة الكلاسيكية، وتشكك حتى في النقد الجديد، وهذا إلغاء لتاريخية الظاهرة الجديدة. وأنا في رأى أن العلم أو المعرفة تكتشف حقيقتها بالاختلاف، فاكتشاف الاختلافات الدقيقة، هو الأساس الذي ينبع قانوناً جديداً. عندما

عقلانية نخبوبية لفترة معينة. أنا لست ضد تغيير الأذهان، ولكن ليس في ملكوت الذهن وحده تغيير الواقع.

على أي حال، أعتبر حدة د. البحراوى حدة واجبة.. هي يقطة في لحظة نفقد فيها البصيرة وقد تمسخ العقائق وتتفقد الجدية.

د. كمال مفيث:

د. سيد يرى أنه كان هناك نقد أدبي ناضج في القرن الرابع الهجري. وأنا أظن أن هذا القول مطلق ومتسع وهو مجرد تبرير لهجوم د. سيد على الاتصال بالمناهج الغربية الحديثة. وهو يرى أن أي محاولة للتفاعل مع هذه المناهج الغربية محاولة للخضوع لهذه الدول الأجنبية، وهذا أيضاً قول متسع لأن الذي يقرأ الإلياذة الان يعجب بها سواء كان في مصر أو في أوروبا أو في الهند. وهذا معناه أن فيها ما يتجاوز أنها نشأت في بيئه معينة وفي زمن معين. وبالتالي من الممكن أن تكون هناك مناهج نقد أدبي تتجاوز كما تجاوزت الإلياذة كعمل جمالي وخاصة أنت أظن أن أي منهج وأنى نظريه هي عبارة عن تجميع للذى كان موجوداً قبل ذلك.

فريدة النقاش:

شكراً د. كمال مفيث . الحقيقة هو

نظم الاختلاف لن تتبين الظواهر في حركتها وفي هويتها الخاصة.

أخيراً فإن الضفت في النقد الأدبي، أى سلبية النقد الأدبي وعدم الابداع النظري في النقد الأدبي، ناتج في تقديرى الشخصى عن الضفت العام في الفكر النظري المصرى . نحن أبعد ما تكون عن الفكر النظري، لاحياء لنا ولا فكر عندنا دون أن نبلور تجاربنا بلورة نظرية. في رأى أن الضفت العام نظرى وهذا راجع إلى أننا.. مجتمع استهلاكى ولأنزال مجتمعنا هامشياً. لو المجتمع تحول إلى مجتمع إنتاجي يخرج عن إنتاج الشيكولاتة والبوبون، يتحول إلى إنتاج ثقيل. لا شك أن العقلية ستتغير، سيتغير الحوار الاجتماعي... سيؤثر هذا في بنية الفكر النظري في مصر، وبالتالي في الفكر النظري الذي هو مرتب بالدلالة العقلانية والنقدية. وهذا يدفعنى للحديث بكلمة نهائية قد لا تتصل بهذه الندوة إلى قضية التنوير . لماذا لم يتحقق هذا التنوير إلا في المستوى النخبوى العلوى.. المستوى السطحي؟ لأنه تنوير حدث بغير تغيير عام في فكر المجتمع .. لاتنوير بغير ذكر. لاتنوير حقيقي بدون أن تغير الأبنية الاجتماعية التي تساعد على تحقيق تنوير أكثر وتأكد التنوير وترسيخه. التنوير إن لم يتحول إلى عملية نقدية في الواقع فلن يثمر. ليست مجرد وجاهة فكرية، أو مجرد

رد على فكرتك حول تجنسيس الفكر.. لأن هذه فكرة أساسية جدا عند سيد البحراوي.

وكنت أتوقع أن ترتبط هذه الحالة التي وصل إليها أمر النقد بقضية الإبداع الأدبي وعلاقة الناقد بالأدب، وعلاقة المراة النقدية بمسار الحركة الأدبية وتطورها، ومن السابق للآخر؟.

د. أمينة رشيد:

أريد أن أضيف شيئاً لم أسمعه، إن عنصراً أساسياً موجوداً نقد أدبي ونقد متبلور هو وجود الحرية في المجتمع.. بمعنى أنني أستطيع أن أقول الذي أريد أن أقوله دون أن أذهب للسجن في اليوم التالي، وب بدون أن أجد مجموعات مهيمنة في المجتمع تعاملني على أنه هامشية. إن البلاد تتقدم بالمعارك الفكرية والمعارك الفكرية الخاصة بنا أجهضت.

كلنا نشعر أننا فعلاً نقع تحت تبعية ، نحن نأخذ أجوبة بدون أن نطرح سؤالاً. أذكر في ثورة كنت فيها منذ شهور في الجزائر قال مثقف «لاتعطوني سعكاً، علموني كيف أصطاد السمكة».

د. فتحى أبو العينين:

الورقة تبرز مشكلة لدى النقاد العرب والمصريين، تتجسد أساساً في تبني ملهم أو مقاهيم معينة من جانب

د. فاضل الأسود:

دعوني أسأل: متى عرفنا مانسميهـ أو ما نطلق عليهـ مقدمة ابن خلدون؟ ابن خلدون لم يكتب هذا الكتاب على الاطلاق، ابن خلدون كتب «ديوان العبر في المبتدأ و الخبر في ذكر السلطان الأكبر»، ومن عاصمه من الكتاب كما خطه ابن خلدون. لكن لأننا.. ننقل عن ذهنيات نسلم بمسلماتها، فالذى حدث أن مترجم العملة الفرنسية طرح أمامه كتاب ابن خلدون وكتب شيئاً لكى يعرف الجيش الفرنسي عقلية الناس الذين سيستعمرهم، فانتخب بضعة أجزاء، أسماءها هو المقدمة. ومن ثم وطن فى ذهنهنا جميراً أن الكتاب اسم المقدمة.

سيد ياسين : أنت تقول كلاماً غير صحيح.

عز الدين نجيب:

ما كنت أتنبه أن تحلل هذه الورقة ضمن ماتحلله العوامل والمؤثرات والمثيرات والمتغيرات بين ظاهرة النقد الأدبي وبين غيرها من الظواهر ، لربط

التبير الاجتماعي بجانب التبرير الذهني للتبعية النقدية، لكنهما تبريران غير مفتعلين.

وأريد أن أقول أن النقد الأدبي في كل واقع هو ظاهرة نخبوية. في أكثر المجتمعات تقدماً النقد الأدبي هو موضوع النخبة.

تعليق د. سيد البحراوى:

شكراً جزيلاً. أنا سعيد جداً بكل ما قيل، والورقة مكتوبة بهذه الطريقة السجالالية، يمعن أنها تريد أن تقييم معركة حول هذا الموضوع الذي اتصور أنه في غاية الأهمية. وبالتالي أن تقوم المعركة هو تحقيق لما أريد. أن تكون هناك خطاء أو مبالغات، فانا معترف بها ومستفيد بالفعل من كل الملاحظات التي قيلت.

أنا معترض باني، متطرف. أقصد بالتطرف الرغبة في الوصول إلى الجذور. شئ جميل أن الإنسان يكون متطرفاً يعني أن يصل إلى جذور الأشياء، من ظواهرها وشوائبها كما يقولون.

لست مفزواً. أنا أدعوا للتعاون الذي أسميه تعاوناً علمياً مع الذات ومع الآخر. تعاون يقوم على الندية. هنا يمكن أن يكون هناك تفاعل أو استناد. أما التبعية - مهما كان المتبع - فهي مرفوضة.

ناقد عربى، ثم محاولة توظيف هذا المفهوم لكن نتيجة لظروف كثيرة تنفسى الممارسة الى التخلص عن هذا المفهوم والوقوع في حالة من التلقيق، ثم التكوص الى المفهوم البلاغي القديم. نحن في حاجة الى تأصيل لسوسيولوجيا النقد الأدبي العربى.

وفقاً لهذا المنهج ماذا تكون طبيعة الدراسة؟ دراسة لخصائص الفكر الذى هو هنا النقد الأدبي. وإقامة الصلة بين هذه الخصائص من ناحية وبين واقع اجتماعى تارىخي محدد من عمليات أخرى. بما في هذا الواقع من تشكل هذا أساسية لعبت دوراً هاماً في تشكل هذا الفكر وبالتالي اكتسابه لخصائص معينة. لكن نحن لم نجد مثل هذا التحليل، بالشكل الذى أقوله في الورقة.

د. ليلى سويف:

أنا في تصوري أن هذه الورقة مثال على رد فعل لشيئين: لهذا الفزع فعلاً من الآخر. لكن أيضاً للحساس بالمرارة الناتجة عن ما يبذدو نجاحاً جماهيرياً للتيار السلفي الاعمقلاني في مقابل بشيل التيار العقلاني التقدمي.

النقطة الثانية هي أن الورقة تظلم نفسها في أشياء كثيرة. هي تثير نقاطاً فيها درجة من الصحة ثم لا تستطيع أن تدلل عليها.

إن هناك محاولة في الورقة لتقديم

فريدة النقاش :

خصوصية جريحة

تطلع للنقاء

الى استقلال مطلق.
وان امتداد الافكار الرئيسية في هذا
البحث لا يرى هاسوفيدعمونااعادة
النظر-بنفسالمنهج-لأنه إنما تاجنا
النقدي فقط، وإنما في كل ما أنتجه
المصريون والعرب من أدب الحديث،
وأخصهم هنا في المسرح، الذي عرّفه
العرب في القرنين التاسع عشر
والعشرين كفن وآفة، ولكنه حين دخل
للمجتمع العربي في لحظة تاريخية
معينة أصبح ظاهرة إجتماعية بل وحاجة
ثقافية أمثلة.

ان النهج المثالي ينطوي بالضرورة
على نظرية سكونية تلتقي المصراع،
ويصبح من السهل جداً بعد ذلك النظر
للتباور أو التحاوار بين البنية
والسيميولوجيا والتوكيلية والماركسية
ووجود هذه المدارس كلها في زمن واحد
ومكان واحد كتعبير عن عدم وعي أو
تزيف وأحياناً تخطيط متعمد مسبق.
وهي نظرية التامر التي تفتقر غالباً
لأسس علمي عميق.

وفي ظني أن هذه المدارس جميعاً في
تجاورها أو تباورها هي تعبير عن
 حاجات حقيقة في واقع اقتصادي-
اجتماعي يتغير وينتقل من القديمة إلى
الجديد وحداثته-أى رأسمالية، غير
مكتملة بل مشوهة، وربما يفسر لنا هذا
النقد حالات مجلة «فصول»، تفسيراً
أقرب للعلمية، فقد كانت «فصول»- وما
ترى ساحة عرض للجديد وصراع حوله،
دون أن تنفي الكرة الرئيسية في
دراسة «سيد» حول التوجه التقني الذي
هو توجه أعم سائد في أواسط الحكم

أول ما خطط ببالى عند ما قرأت
دراسة المدعي الدكتور سعيد
البهراوي عن «التبعية الذهنية في
النقد العربي الحديث» هو أنه يتحدث
بسان خصوصية قومية جريحة، تكاد
لفرط تمركزها حول جرحها أن تلفى
وجود أي قانون عام أو قاسم مشترك بين
 مختلف المجتمعات، وتتفى من ثم أن
ينتزع هذا القانون العام ظواهر تتشابه
بهذا القدر أو ذاك في عدد من البلدان
حين يتشابه مستوى التطور.

ولعل هذا الشعور العميق بالالم
والجرح الذي يبدو غير قابل للشفاء هو
ماقاد لثنائية «الآن- الآخر»، ثنائية
تنقى الجدل من البداية منطلقة من فكرة
النقاء المطلق، الذي يفصل ايا صافلاً
آلياً بين النشاط الذهنى والقاعدة المادية
له، ويناقش إنجازات النقد الأدبى
باعتباره جزءاً من الثقافة
والأيديولوجية السائدة في البناء العلى
للمجتمع المصري في القرن الأخير،
بينما تتقطع الخيوط بالتدريج بين هذا
البناء العلى وقاعدته المادية أى اساسه
الاقتصادي- الاجتماعي، ولا ينفى هذا
التوجه المثالي، أن الباحث يقول بغير
ذلك، ويتحول الاستقلال النسبي للثقافة

والرأسمالية التابعة عموماً والتي لا تعرف أبداً بتبعيتها وتنتظر لازمتها البنية وتأمّل تبارها ملتقى تكنولوجيا أو تخلّف تكنولوجيا.

إن الدراسة بينما تحدد الخطوط الفاصلة بين الأدوات الإجرائية والمنهج، أو بين المناهج الجزئية والمنهج الموضوعي التكاملى، الذي مثلت الجدلية التاريخية أرقى إشكاله حتى الآن لأنها قامت أو لا على أساس مادى أي واقعى في الأدب والنقد وارتكتزت على فلسفة بشقيها المنهجى والنظري - بينما تفعل ذلك تعود وتنتظر نظرة وضعية خارجية لكل الممارسات في حقل المكر والنقد فتضيع إنجاز الجدلية التاريخية على نفس مستوى إنجاز الرومانسية، بينما كانت المدرسة الواقعية هي الوحيدة التي طرحت آفاقاً للتجاوز - وإن ظل قاصراً لا بسبب النظورية أو المنهج، وإنما بسبب عدم اكتمال الرأسمالية، إن المازق يتتجاوز حدود النقد الأدبي إلى الواقع الاقتصادي - الاجتماعي.

وما المناهج المبتورة والمعارف المشوهة والمبتسرة والنزاعات التقنية إلا التعبير في ميدان الأدب عن هذه الحالة التي سيكون من الخطأ القول، اختزالها إلى تبعية، بل أن التبعية تصبّح هي الواقع الثابتة الوحيدة في بحثه فتنهى الصراخ

إن نموذج التحرر الذي يطرحه النقد الحديث ليس نموذجاً غربياً، بل ان تجربة التحرر الوطني من أجل الانسلاخ من قبضة الهيمنة الاستعمارية كانت وما زالت تجربة أصلية.

ونحن لا نستطيع إلا أن نتساءل هل نقل الشيوعيون المصريون حقاً النموذج السوفيتى، وهل كانت الاستفادة من إسهامات بليخانوف وجوركى ولو كاتش وبوريخت والجدل المثير بين الآخرين حول الواقعية على سبيل المثال تعبرنا عن ذهنية تابعةً أم استشرافاً لأنّ تطور جديداً في الواقع المصري؟، إذ كانت الطبقة العاملة خاصة في مصر تلعب دوراً متزايداً في الصراع الطبقي والوطني وكسيف لإندرج هذا الاستشراف في العملية الصراعية نفسها بين القديم والجديد.

ان سيد البحراوى لم يتأمل أبداً حقيقة ان الغرب هو غربان ، وانه اذا كان ماركس اينا خالصاً للحضارة والثقافة الغربية فإن مقلته النقدى الذى استقصى بنزاهة كل امكانيات ، القانون العام، قدم ما يمكن أن نسميه علماً للخصوصية أى للواقع الملمس مستجاوزاً كل ما سبقه.

في مناقشته لمفهوم الوحدة العضوية جرت مطابقة بين المفهوم والمنهج ، بينما المفهوم هو أيضاً اداة ضمن منهج اشمل، ولا يمكننا ان نقول بمنهج اسمه الوحدة العضوية إنما المنهج هو الكلاسيكي او الرومانسى او الواقعى .. الخ.

لم يتم توقف الباحث أمام مدرسة الطليعة في النقد او يصنفها بل قفز عليها قفزأً وربما لو توقف عندها لبانت الشفرات العديدة في بحثه.

ان مشروعه طه حسين كان وما زال مشروعات نويريا عقلانياً لم يستند أبداً، فطه حسين ليس منظر طبقة او

ذلك كما يسميه سيد البحراوى، وإن
انحدر منها، ولكن تعبير عن لحظة وعى
تارىخى فى تطورنا الاجتماعى لم
 تستند اغراضها بعد بسبب عثرات هذا
 التطور نفسه، وقد كان اختزال لمثل
 طبقة هو سبب هريق المنظور ومن ثم
 النتائج الخطأة.

ان بروز الذاتية فى الأدب المصرى
 الحديث قد بان مبكرا جداً منذ نشوء
 الرأسمالية كتجربتين، وعبر عن هذه
 الذاتية الشاعر « اسماعيل الخشاب »
 أستاذ وصديق الشيخ « حسن العطار »،
 إذن فالنزعة الذاتية كانت تنبثق
 موضوعياً من التطور الداخلى للشكلية
 الاجتماعية-الاقتصادية وليس فقط
 بتاثير الغرب، ففي ذلك الحين اي في
 او اخر القرن الثامن عشر وبداية
 التاسع عشر وبعد ان هزمت الحملة
 الفرنسية وانحصرت لم يكن الاحتلال
 البريطانى لصر قد بدأ.

ان عدداً من الاستخلاصات المتعسفة
 والفاشبة ناتج في رأيى عن المطابقة بين
 الرأسمالية كنظام اقتصادى اجتماعى
 وبين الاستثمار، فالرأسمالية التي
 كانت تتطور في بلاد المستعمرات لم
 تكون مستعمرة (يكسر الميم) .

ليس هناك تنويرتابع، هناك تنوير
 منقوص، فإذا عرفنا التنوير تبسيطاً
 في انه العقلانية واعمال العقل في كل
 شؤون الواقع دون قيد أو شرط دون أن
 تحدد حدوده، فإن التنوير الحالى ينصب
 على توجيه العمليات العقلانية ضد
 الجماعات الظلامية فقط وليس ضد الحكم
 الذى وفر الظروف لولادة هذه الجماعات
 ونموها.

هذه مجموعة ملاحظات أولية في
 انتظار ماسوف تلخص اليه المناقشة
 الواسعة لهذا البحث الهام.

تجاهل سيد البحراوى هذا الفيض
 الهائل من المعرفة الذى يعجز أي مثقف
 فرد عن استيعابه ونقده بفرده ولعل
 ذكرى الحزب كمثقف جماعى او الجمعية
 الثقافية او مجموعات العمل والجريدة
 ودار النشر والجلة ان تكون هي القدر
 على اختبار قدرات ونفوذ المدارس
 والاتجاهات وبوسعي اننى هذا الصدد
 القول بأن هناك إتجاهات «للصول » وأخر
 « لأدب ونقد » وثالثاً « لابداع » وهكذا.

كما انه ليس صحيحاً أن المجددين في
 اول القرن قد اذدوا الأدب العربى وإلا
 فاين نضع حديث الاربعاء وكتاب المعوى
 لطه حسسين، وأين نضع بن الرومى
 للمقاد، وليس صحيحاً انهم لم يبتكروا
 بل نقلوا والا ثالثاً نضع مفهومي « الشعر
 المهموس » و« النقد الايديولوجى » لحمد
 مندور « سواء اتفقنا او اختلفنا مع
 المصنطلحين، وأين نضع الاضافات المهمة
 لنظرية المسرح الشعبي التي قدمها كل
 من توفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلى
 الراعنى ونجيب سرور وسعد الله ونووس
 وعبد القادر عولمة، وأين نضع جهود
 احسان عباس ومحمد ابراهيم دكروب
 ويسرى العيد وفاروق عبد القادر وفريال
 غزول وعشرات آخرين؟ ».

دراسة

«أرض الشرقاوى»: محتوى الشكل والواقعية المأزومة

سيد عبد الله على

الذى تشير إليه (وهو مايسعى سوسير «المرجع»⁽²⁾). كما أنه لا يبترسـ كما فعلت الماركسية التقليديةـ الأنكار والمقولات المعلنة فى العمل الأدبي باعتبارها تتمثل «المضمون» أو «الرؤيا»، بغض النظر عن علاقته هذه الأنكار والمقولات المعلنة بالبنية الدالة المكونة من العناصر التشكيلية للنص⁽³⁾، والتي تعتبر هذه الأنكار والمقولات نفسها عنصراً من عناصرها، تدخل دلالته الجزئية مع الدلالات الجزئية الأخرى، التي تحملها العناصر التشكيلية الأخرى المختلفة في النص في

١- مقدمة منهجية:

تسعى هذه الدراسة لتقديم قراءة تحليلية نقدية لرواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض»، إعتماداً على منهج «محتوى الشكل»⁽¹⁾ الذى ينظر للعمل الأدبى بوصفه نسق العلامات، أو الشكل الذى تتضمن نسق القيم أو رؤيا العالم لدى مبدعه. ولا يعزل منهج محتوى الشكل النص عن العالم المحيط به، كما فعلت البنية و الشكلية عندما فصلتا العلامة بوجيههاـ الدالـ المدلولـ عن الشيء

الثانية متضمنة في الأولى، كما أن المجتمع كامن في النص الأدبي. «إن الفن أيضاً إجتماعي بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي ، الذي هو خارج الفن، يجد فيه صدى داخله مباشراً. قليلاً هناك- إذن- عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض ، بل تكرين إجتماعي يؤثر في تكوين إجتماعي»⁽⁷⁾

ونحن حين نحلل بنية القصص في الرواية فإننا نحلل- بدورنا- البنية الدلالية ، أو الروبية، التي تحملها بنية القصص. «وبنية القصص لا تعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبي ولا الشكل التسلسلي ولا علاقات الشخصيات . الخ. بل تشتمل تضليل كل ماسبق. كما أن الإيديولوجية في هذا السياق تعنى الدلالات التي تتضمن من التركيب والتسلسل توجّي بنسق فكري ومنظور للعالم»⁽⁸⁾ ، أى أن النسق المفكري أو الروبية في الرواية- والعمل الأدبي بشكل عام- لا تتمثل في الأفكار والمقولات المعلنة الظاهرة ، وإنما تتمثل في نسق من العناصر التشكيلية الدالة، تعتبر الأفكار والمقولات المعلنة نفسها عنصراً منها»⁽⁹⁾.

واحترازاً من السقوط في مزالق القراءة الإسقاطية، التي يسقط فيها القارئ أنكارة مسبقة على النص ويحاول أن يستنطقه بما يتجاوز مع إسقاطاته ، فإننا نحاول في هذه الدراسة أن نتحرك داخل حدود ماسمى

علاقة ما (تواز- تجاور- صراع) لت تكون البنية الدلالية (المحتوى) للعمل - في النهاية- من محصلة هذه الدلالات الجزئية والعلاقات بينها.

فمحتوى الشكل- إذن- هو أنساق الدالة التي يحملها الشكل الفني الذي يتضمن كل العناصر الفنية والتقلبات التي يستخدمها الفنان واضعاً إياها في نسق مرتب ومنظّم يحمله روّيته للعالم»⁽⁴⁾

وبناء على هذا الفهم للنص الأدبي، ولحتوى الشكل، تتحدد الخطوات الاجرامية للمنهج «فإن محتوى الشكل (...) يستنتج أساساً من تحليل شكل العمل إلى مفرداته لكن نكتشف ماتعطيه هذه المفردات من محتوى جمالي، أى فكرى فنى يتضمن المشاعر والانطباعات والاحساسات والتفضيلات.. الخ. ومن ثم لنكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان، ولكن نعرف- في النهاية- محصلة هذا الصراع وأصلين إلى المحتوى النهائي، الذى ليس وحيداً ولا مطلقاً وإنما هو متعدد لأنه مسراع وقابل لأكثر من تلقٍ حسب ظروف التلقي نفسها»⁽⁵⁾

والمنهج بهذه الشكل- يدمج الخطوتين اللتين حددهما جولدمان لاستنتاج الدالة الاجتماعية في العمل الأدبي- الفهم والشرح⁽⁶⁾- في خطوة واحدة لتفصل بين البنية الدالة والبنية الدلالية في العمل، حيث إن

عمل، ليعودوا من بعد صدراً مهزولين، أكثر صفرة وهزلاً مما ذهروا، ومهم آخرون عاشوا في المدينة طويلاً، ثم عادوا كلهم ينبعشون في طين الحقول عن طعام.(١١) وأهم ما يطرحه هذا التعارض من دلالات هو طرح الأرض كنمودج ومرادف «للوطن». فالقرية/ الأرض هي «الوطن»، بينما لا تمثل المدينة، فقط (خارج الوطن)، بل إنها تقع (بعد الوطن)، فالخطر الذي يتهدد الأرض داشماً ياتي من المدينة ومن ينتهيون لصالحها (الحكومة-حكومة حزب الشعب، البasha، محمود بك، الانجليز، العدة، الهجانة). وكما يقوم هذا التعارض الأرض / القرية نموذجاً للوطن، فإنه يرافق بين (المصريين وال فلاحين) في مقابل (الإنجليز والبasha) بحيث يكون (المصريون/ال فلاحون) هم أصحاب الوطن، (والإنجليز/ البasha) أعداء الوطن، هم ومن يتعاون معهم (حكومة حزب الشعب، محمود بك، العدة.. الخ)

وبقى الآخرون يتتحدثون عن اضطهاد المصريين لحساب الانجليز واضطهاد الفلاحين في القرى المجاورة لحساب البasha» (من ٢٢٦). هذا التعارض- إذن- يمثل الصراع بين أصحاب الوطن من جهة، وأعدائه والمتاحفرين معهم من جهة أخرى.

وتتبدي أهمية هذا الصراع في أنه يتحكم في البناء الكلّي للرواية كما يتجلّى في عناصر تشكيّلها المختلفة

بـ«القدرة الانقرائية» للنص، أو «الحدود القصوى لإمكانات استجابة المقصود إلى (الانقراء) إرسالاً واستقبلاً على السواء»، من حيث ما يمكن وما لا يمكن أن يرسله المقصود من إشارات دالة تلفت الانتباه إلى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث ما يمكن- وما لا يمكن- أن يستقبله المقصود من إشارات دالة ترد إليه من النسق المعرفي الخاص بالقارئ(١٠) فبقدر ما تتبع القراءة للقارئ- في هذا النوع من العلاقة بين القارئ والمقصود- من قاعية في إنتاج الدالة، فإنها تفرض عليه- قدرًا معيناً من الاحتمالات الدلالية تحدده قابلية الإشارات الدالة في النص- تبعاً لسياقها المعرفي والأسطولوجي الخاص- لتفسير الذي يقوم به القارئ؛ لذلك فإننا نتناول إلا نستقرئ من النص دالة ما إلا استناداً إلى دال موجود في النص، تدخل هذه الدالة المستقرة ضمن دائرة الاحتمالات الدلالية.

ابتداء من الصفحة الأولى للرواية يبرز، بشكل واضح ، تعارض هام بين القرية- مكان الفلاحين، أبطال الرواية، والمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية- من جهة، والمدينة من جهة أخرى: «وأنا أعرف قوري تماماً..

أعرفها بصفة خاصة في تلك السنوات الطاحنة منذ عشرين عاماً عندما كانت القرية تقذف ببعض فتيانها وفتياتها إلى المدينة باحثين عن

وشخصيات تنتهي لمجال المدينة (الإنجليز، الحكومة، البشا، محمود بك، العمداء، الأقنان). ودائماً ما يظهر العداء بين هاتين الفئتين من الشخصيات، ولا يحدث بينهما التقاء ، إلا إذا أدرك بعضهم أن مصالحه مع الفتاة أو الجبهة الأخرى من الصراع، كما حدث مع محمد أفندي حين بدأ ينتمي لل فلاحين بشكل حقيقى، أو كما حدث مع الشيخ يوسف حين تعاون مع عمال الزراعية ومحمد بك والحكومة كنوع من الخيانة.

٢- على مستوى القيم - أيضاً - نجد تعارضًا بين قيم وعادات أهل القرية وقيم وعادات أهل المدينة ، مع استنكار ورفض شديدين - في بداية الرواية على الأقل - لقيم وعادات المدينة ، من قبل أهل القرية . فمحمد أبو سويلم يصلع زوج ابنته لأنه يرافق في ليلة العرس أن يغض بكارتها كما اعتاد أهل القرية «الشرف» (من ٨) وأهل القرية يتهمون دانماً على عادات المدينة (أولاد البندر) (ص ٥٢، ٥١). كذلك نجد أن ساقطات القرية يلتمس لهن العذر لأنهن مضطرات لذلك بسبب الحاجة والفقر، وفي المقابل نجد الاستنكار لساقطات المدينة اللائي يفتحن الملاهى للبكوات والإنجليز.

ثلاثة تعارض آخر، على مستوى الأدب، بين الأدب الشعبي، باعتباره أقرب إلى الواقع القرية، في مقابل الأدب الرسمي - الرومانسي بالتحديد - الذي يمثل مصالح المدينة ومن ينتمون لها.

(الزمن- السرد- المكان- الشخصية- اللغة). ويتجلى هذا الصراع في الرواية على مستويين:

الأول: المقولات المعلنة والأنكادار الصريحة، سواء من خلال صوت الرواوى أو على لسان إحدى الشخصيات.

الثاني : تجلى هذا الصراع في عناصر التشكيل الأخرى والتقلبات المختلفة في الرواية.

ولايُعنِّي هذا التقسيم الإجرائي فصلًا بين الشكل والمضمون، حيث إن تلك المقولات والأنكادار المعلنة - كما بینا من قبل - لا تمثل «المضمون» في الرواية ولكنها عنصر من عناصر بناء الرواية له دلالته التي تدخل مع دلالات العناصر الأخرى في علاقة ما، مما يكون - في النهاية - «المضمون الكلى أو «الرواية» التي تحملها الرواية. لذلك فإني سأبدأ بتحليل هذا المستوى الأول من الصراع ثم أتناول بالتحليل العناصر البنائية الأخرى لأتبيّن نوع العلاقة بين هذين المستويين للصراع، ومدى الالتفاف والافتراق بينهما، مما يكشف عن الروية الحقيقة الكامنة في الرواية.

تقوم في الرواية - على المستوى الأول - مجموعة من التعارضات ، تعد امتداد للتعارض الأساس بين القرية والمدينة أو الوطن وأبناء الوطن (المستعمر):

١- هناك تعارض على مستوى الشخصيات، بين شخصيات تنتهي لمجال الأرض/ القرية وهم (ال فلاحون)،

نستطيع أن نصل إلى تارixinين آخرين:
١- سنة ١٩٣٣ وهو العام الذي تقع
فيه أحداث الرواية، حيث تقع بعد ١٩١٩
بمدة أربعة عشر عاماً (ص ٢١٤)

٢- سنة ١٩٥٣ وهو زمن كتابة
الرواية، حيث يشير الرواوى في بداية
الرواية إلى أن أحداثها قد وقعت منذ
عشرين عاماً (ص ٣)، وسوف يفينا هذا
التحديد التاريخى في التحليل، كما
سيتضح فيما بعد، وتقع أحداث الرواية
تحديداً في الإجازة الصيفية من سنة
١٩٣٣ من بداية الصيف إلى بداية
الخريف أي حوالي ثلاثة شهور.

وتنبع على مستوى الزمن تجلياً
للتعارض الأساسي بين مجالى (القرية/
الوطن) و (المدينة/ المستعمرون)، حيث
نجد تعارضاً، في كيفية تحديد الزمن،
بين استخدام الزمن الكونى (الصيغ
الشخصي- المشاه... الخ)، واستخدام
الزمن الحديث (الساعة). فاستخدام
الزمن الحديث (الأوروبى الصناعية) نادر
في الرواية، ولا يستعمل إلا مع من
ينتمون لمجال المدينة. أو بالاحرى من
ترتبط مصالحهم بالمدينة- (محمود بك،
محمد افندي، المأمور)(١٢) بينما يغلب
استخدام الزمن الكونى لتحديد الزمن
مع جميع الفلاحين.

تقع أغلب أحداث مشاهد الرواية
في الفترة ما بين العصر وما بعد العشاء،
وهي الفترة التي يجتمع فيها الفلاحون
للتبااحث في مشكلة الأرض، مما
يتناقض مع غلبة المشاهد الجماعية في

«وعدت أقلب صفحات رواية
«ذئب» و«ابراهيم الكاتب»، ولكن لم
أجد أبداً ما يحمل العزاء... لم أجد
مساحة قررتني... وتعنّت أن أصنع
كالشیع یوسف والتقط نفس الشاردة
من خلال قراءة كتاب كبير أصغر يروى
قصة البطولة والصبر كرواية «عنتر»
أو «أبو زيد الهلالي»!(ص ٢٤٦)

هذا المستوى المعلن من الصراع
يعوح بحدة الانفصال والتعارض بين
الطرفين- (القرية والمدينة) أو (الوطن
والمستعمرون (أعداء الوطن) بكل ما يرتبط
بهما، ويضعهما في علاقة صراع دائم
حيث لا توجد إمكانية للتصالح بينهما.
إلا أن هذه الدلالة القطبية للعلاقة
الصراعية بين مجالى (القرية/ الوطن)
و(المدينة/ الانجليز)، والتي تضعهما على
طرفى نقيف بحيث لا توجد إمكانية
للتصالح بينهما، هذه الدلالة على
المستوى المعلن لتلك المقولات- لاتكتسب
دلالتها النهائية إلا بعد اكتشاف علاقاتها
بدللات العناصر الأخرى في البناء
الروائى.

٢-٢

أ- الزمن التاريخي:
هناك إشارات متعددة في الرواية لعام
محدد هو عام سنة ١٩١٩ باعتباره العام
الذي حدث فيه ثورة ١٩١٩ (١٢). ومن
هذا التحديد التاريخي لهذا العام

هذا الحضور المتدهور لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموج، وتلك الهمينة لرؤيا جيلها وفاعليته في حركة الفلاحين ضد (الحكومة/ الانجليز) يجعلنا نشير إلى مظاهرتين للتماثيل بين الثورتين (ثورة ١٩١٩، والثورة في الرواية التي سمعت ثورة الزغاليل).

١- إن هذه الشخصيات المحركة للثورة في الرواية- جيل ١٩١٩- هم من القلائل الذين يملكون الأرض في القرية (من؟). أي أن رؤيتهم تعبر عن مصالح الطبقة البرجوازية الصغيرة بالذات.

٢- كانت إمكانية التفاوض مع الانجليز قائمة بالفعل من قبل زعماء ثورة ١٩١٩ (الولم). وهو ماسوف نتبين مدى تحققـه في الرواية مع تحليلنا النهائي للرؤيا ولمفهوم الثورة في الرواية.

وفي الجانب الثاني لحركة الزمن (داخل إطار المكثف) نجد أن الفترة التي تقع فيها أحداث الرواية هي فترة الإجازة الصيفية بالنسبة للراوي، الذي يتعلم في المدينة (القاهرة)، ولا يأتي إلى القرية إلا كـ «زيارة» في «الإجازة». فهذه الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية- إذن- تعدد خروجاً على النظام الطبيعي للزمن بالنسبة للراوي، (زمن الدراسة). ولذلك إنها تمثل (الزمن الاستثناء) بالنسبة لحركة الطبيعية للزمن.

الرواية والتركيز على جماعية أهل القرية في مواجهة خطر (المدينة/ المستعمر)، والتعاون لحماية (الأرض/ الوطن).).

يمكن تحليل حركة الزمن في الرواية من جانبين:-

الأول: حركة الزمن خارج إطار المكثف (خارج إطار الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية)

الثاني: حركة الزمن في إطار المكثف

- أما بالنسبة للجانب الأول فنجد هناك استرجاعاً دائماً للماضي، وبالتحديد لسنة ١٩١٩ باعتبار ثورة ١٩١٩ الثورة النموج من جهة، وبسبب المكثف المكثف لعناصرها (الجيل المنتهي لها في الرواية: محمد أبو سويلم- الشیخ حسونة - الشیخ يوسف) من جهة أخرى. هذا الحضور المكثف لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموج- كما يشار لها في الرواية- يجعل لها فعالية في بناء الأحداث، ولرؤيتها التي كانت تتبايناً هميّنة على تكوين مفاهيم الثورة والوطن عند شخصيات الرواية (ال فلاحين). وبالرغم من وجود شخصيات تنتهي للحاضر في الرواية (عبد الهادي- دباب- علوانى- محمد أفندي- عمال الزراعية-

الذينيات- الشباب العاطلين) فإن رؤية جيل ١٩١٩ لمفهوم «الوطن» و«الثورة» هي المركبة لثورة الفلاحين في الرواية.

ب)- الزمن الروائى (السردى):-

الواقعية التقديم للمشاهد والربط بينها حيث يقدم الرواوى موقعاً عاماً فى تلخيص ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه في مشهد، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة، وقد حدد هذا التوظيف للتخلصين والمشهد حركة الرواية الواقعية:

افتتاحية (سريع) - تلخيص (سريع) - مشهداً (بطين) تلخيص (سريع) مشهد (بطين) الخاتمة (سريع).
(١٥)

ويزداد تقلص التخلصين في رواية «الأرض» من المساحة النصية ليفسح مساحة نصية أكبر للمشاهد، مما يدل على مدى الاهتمام بهذه المشاهد بوصفها محاور لأحداث يعتبرها الكاتب هامة ويعنى باستقصائها وإنساح مساحة نصية كبيرة لها إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ؛ أما المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بالتأني بعناية المؤلف.. وما يجب ملاحظته هنا هو ربط قيادن اهمية المساحة النصية بالحوادث الهامة في المشهد، إنه يرى عدم جدوى رصد الكلمات في مواضع ليست ذات بال، بينما يذهب إلى حشد المفہمات وبذل الجهد في المشاهد ذات القيمة غير العادية. (١٦)

وتتحول جميع المشاهد في الرواية تقريباً حول الثورة على السلطة واجتماع أهل

تقع أحداث الرواية - كما سبق - في مدة زمنية لا تزيد على ثلاثة شهور - وهذه المساحة الزمنية التصويرية - بالنسبة لأن الرواية تتسع مساحتها النصية إلى ٤٢٩ صفحـة - تجعل الرواية تعمد إلى الاستقحام أكثر من التلخيص في الحكـى. وتقوم العلاقة بين المساحة الزمنية والمساحة في الرواية على شكلين لهذه العلاقة:

- ١- التلخيص : حيث تكون مساحة **النص <(أصغر من)>** سرعة الحدث.
- ٢- المشهد: حيث تكون مساحة **النص <(أكبر من أو تساوى)>** سرعة الحدث.

«يقوم - إذن - بناء الرواية على وحدتين أساسيتين: التلخيص والمشهد، وتفصل التخلصيات بين المشاهد وتقدم لها. فالمشهد يقع في فترات زمنية محددة كثيلة مشحونة خاصة - أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة» (١٤).

ويقل الاعتماد على التخلصين في رواية الأرض ، خاصة إذا كان التلخيص لمدة زمنية تزيد على الليلة الواحدة، أو يومين أو أسبوع على الأكثـر (من ١٩٩، ٢٢٩، ٧٩). وفي المقابل تكثر المشاهد، بشكل لانكاد نلاحظ معه التلخيص في الرواية إلا في الربط بين المشاهد. «ومن وظائف التلخيص الأساسية في الرواية

لتتصبح جزءاً من نظمة المهيمن على بناء الرواية، مما ينفي الصراط المعلم - الذي أشرنا إليه سلفاً - بين الأدب الشعبي المعبّر عن (الأنماط القرية/ الوطن)، والأدب الرسمي المعبّر عن (الآخر/ الحكومة/ الأنجلترا). - المنظور السريدي:-

يتولى مستوئيلية الحكم في الرواية راو غائب عن الأحداث بالرغم من وجود شخصيته في بعض أجزاء الرواية. ويسسيطر صوت الراوي على المنظور السريدي، حيث نجد هذا الراوي عليما بكل شئ، يتدخل في تحليل الأحداث وخطايا الشخصيات ويحلق في نفسهم لينطق ويهلاك مشاعرهم وأفكارهم. وهذا الأسلوب في الرواية السريدية هو ما يسمى «الرؤيا من وراء» (١٧). ويوضح النص التالي مدى معرفة الراوي، بكل شيء ظاهراً كان أم خفياً:

«وأستطيع عبد الهادي أن يخمن كل محدث. أدرك أن خضررة فهمت بumarستها للنساء والرجال أن وصيغة معجبة بمحمد أفندي ويمكن أن يكون محمد أفندي حدثها عن وصيغة فكلمت هي وصيغة عنه فنهتها وصيغة عن الخوض في حديث كهذا» من ٨٧.

هذه السيطرة لصوت الراوي من شأنها - بدايةً - أن تنفي الصراطعة في الرواية داخل الرواية، حتى مع اعتبار أن حوار الشخصيات يمثل اختلافاً في وجهات النظر بينهم، لأن هذا الاختلاف - في النهاية - يتحكم فيه صوت الراوي القرية للإمداد للثورة ومواجهة ظلم حركة حزب الشعب. وإذا أضفنا إلى ذلك كون الزمن المحكي كله هو الفترة الزمنية لهذه الثورة أو المواجهة من بدايتها إلى نهايتها، أمكننا أن نقول ، إن رواية «الأرض» رواية من «الثورة» أو الصراط العظيم / (الفلاحين/ المصريين) و(المكرمة/ الأنجلترا). وهو ما سوف يلوكده تحليل العناصر التشكيلية الأخرى في الرواية، وسوف احاول في التحليل النهائي مناقشة مفهوم الثورة في الرواية.

قدم الشرقاوى - كما سبق - الأدب الشعبي كذب أقرب إلى واقع القرية من الأدب الرومانسى، الذى يراه معبراً عن (الحكومة/ الأنجلترا) كذب رسمي، ومع ذلك فإن حضور تلك الملامح من القص الشعبي يعد ضئيلاً متواضعاً في مقابل هيمنة نمط السرد الواقعى (الأوروبي أساساً) فمع أن الشرقاوى يحاول أن يطرح الأدب الشعبي كذب يمثل واقع (القرية/ الوطن) إلا أنه يخضع - في النهاية ، بوعى أو دون وعي - للنمط الواقعى الأوروبي للسرد. والعلاقة بين هذا النمط الأوروبي للسرد الواقعى والأدب الشعبي ليست ملاقة صراعية، فالنصوص العديد من الأدب الشعبي لا تتدخل في علاقة صراع مع هذا النمط الأوروبي للقص، بل تدرج

المعلم بكل شيء والذى يحلله ويعلق عليه، مما يجعل الرواية التى تتنطى وتصرخ بها الرواية هي رؤية الراوى فى النهاية، وأعني بها الرؤية التى تتنطى الرواية هنا - الرواية المعلن من خلال صوت الراوى وشخصياته، فهذه الرواية المعلنة تنسب الى الراوى الذى يتولى مسئولية الحكى من وجهة نظره الخاصة. أما «الرواية» التى تخرج بها فى نهاية تحليل العناصر المكونة لبناء الرواية ككل - والتى يعتبر صوت الراوى عنصرا منها - فإنها تنسب الى الرواوى، بوصفه المسئول عن البناء الكلى للرواية وتشكيلها بجميع تقنياتها - بما فيها صوت الراوى.

ثمة فصل آخر يجب أن نقوم به فى تحليل المنظور السرى فى الرواية، وهو التوصل بين صوت الراوى وشخصيته الموجودة داخل الأحداث. ثمرة مسافة زمنية بين زمن الأحداث سنة ١٩٣٢ وزمن الحكم ١٩٥٣، هذه المسافة تجعلنا لأنواع بين رؤية الراوى ورؤيا شخصية فى الرواية بل إن الراوى نفسه يتهم على الرواية الرومانسية لدى شخصيته فى بداية الرواية.

٣-٢

لم يغب الصراع الأساسى فى الرواية من بناء المكان الرواوى حيث تطرح الرواية المكان (القرية) كنموذج «للوطن»

فى مقابل المدينة «ضد الوطن»، حيث ينتمى لجالها من يمثلون خطرا يهدى مصالح (القرية/ الوطن) فالمركز والباشا ومحمود بك وحكومة حزب الشعب، كلهم يقعن خارج القرية، ويمثلون أعداء للقرية. فالقرية تمثل الوطن، والخروج من القرية خروج من الوطن، سواء كان هذا الخروج عقبا لأهلها من قبل الحكومة (حبس رجال القرية فى المركز، وشبه النفى للشيخ حسونة الى المدينة)، أو عقبا للخائنين من أهلها (طرد الشيخ شعبان)، أو ارتباط مصالح بالمدينة (المتعلمين الانجليزية، والباحثين عن عمل). ولا يوجد واحد من أهل القرية - المرتبطين بالأرض - غادر القرية مختارا، ولكن الذين غادروها من أهلها غير مرتبطين بالأرض من جهة، وترتبط مصالحهم بالمدينة من جهة أخرى: محمد أفندي لتقديم العريضة للحكومة مع محمود بك، والراوى نفسه فى نهاية الاجازة لاستكمال تعليمه فى المدينة.

هناك تعارض آخر فى المكان مرتبط بالتعارض السابق ، حيث نجد تعارضا بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، فمعظم المشاهد فى القرية تكون فى أماكن مفتوحة (امام دار أبو سويلم- امام دكان الشيخ يوسف- امام دار عبد الهادى- فى الحقول) ونادرا ما نجد مشاهد تدور فى أماكن مغلقة فى القرية، بينما كل الأماكن خارج حدود القرية مغلقة(قصر محمود بك- سجن المركز - القهوة فى العتبة - بيت الشيخ

وإحساس الرأوى بالمكان يحكم وضعه فيه كزائر وليس كمن تم تربطه مصالحة بهذا المكان (القرية). لذلك فإن الرواية تنتهي باتجاهه إلى المدينة. وهذا الاتجاه للمدينة في النهاية ليس إتجاه المضطرب، ولكن اتجاه المتنمٍ للمدينة، أو الساعي - على الأقل - للانتقام للمدينة/ الحلم. وهذا يعكس إحساس الرأوى نفسه بهذا الاتجاه نحو المدينة:

«ولكى كنت وانا جالس إلى جوار آخر افتحت عينى على طرقات القاهرة مفتوحا بالضجيج والعربات تجرها الحمير، والسيارات الفاخرة المتعددة الألوان، والنساء فى الفساتين، والرجال بالبدل، والترايم، والحقن فى جلاليب غير زرقاء... والمساكير!!» وظلت العربية تعصى بنا فى شوارع القاهرة.. وعروقى تنبعض باشيهاء عديدة عن قريتى.. أشياء لم استطع ان انساها أبدا» (٤٢٩) (من

نجد الرأوى - هنا - باتئاته للمدينة «مفتونا» بها، بينما تمثل له القرية، بأحداثها مجرد «ذكريات»، وإن كان لا يستطيع أن ينساها. فلأنه يستطيع أن يعتبر أن انتقامه للقرية، لأن احساسه بها لا يتعذر احساس المتعاطف معها ومع أهلها، بينما ترتبط مصالحه والمدرسة الثانوية التي سيدخلها) بالمدينة. «وزخرت فى صدرى صورة المدرسة الثانوية، وأاضطرابات ، الطلاب... بينما كان قلبى مايزال يتبعض بحزن على وصيلة وعبد الهادى

حسونة بشبرا)، باستثناء مشهدتين نقط خارج القرية يقعان في مكانين مختلفين:

الأول: مشهد الاستعداد لاستقبال وزراء حكومة حزب الشعب في شارع المركز

الثانى: عودة الرأوى في نهاية الرواية إلى المدينة ، حيث نجد مكاناً مفتوحا في المدينة مما يشبه التصالع بين الطرفين المتعارضين - حسب النظام الذى وضعهما فيه الرواية - فنجد المكان المفتوح (الذى يغلب وجوده في القرية) ، في المدينة (التي تقلب عليها الأماكن المغلقة) ولعل هذا الجمع بين الطرفين المتغير بالمكان وكانت يراه لأول مرة، على الرغم من أنه يعيش أساسا في المدينة. «وهزتني المرائى العديدة التى طال عنها غيابى أربعة أشهر من الصيف وكانى أرى لأول مرة مدينة لم أعرفها من قبل» (من ٤٢٩)

وإذا كان المكان (القرية) مطروحا في الرواية كنموذج لـ «الوطن»، فإنه يمثل في البناء الكلى للرواية، وفي إحساس الرأوى به، شيئا آخر. ففي البناء المكانى للرواية ككل يمثل المكان مكاناً استثناء - إذا جاز هذا التعبير - فرحة الرأوى (المتنمٍ للمدينة بمصالحة) إلى القرية إنما هي «زيارة». فالمكان يبدأ في الرواية بالمدينة - سواء من قبل الرأوى أو شخصيته - وينتهي بها كذلك.

(٤٢٨ ص) ... تويتي

(وصيفة) محمد أبو سويلم عبد
الهادى)

٢- شخصيات ثانوية: وهى التى
لاتحظى بنفس القدر من الأهمية
والمحورية بالنسبة للشخصيات
الرئيسية ، الا أن مدى الحضور
والمagnitude لهذه الشخصيات يجعل لها
أهمية مقاربة للشخصيات الرئيسية
مثل: (الشيخ حسوة- الشيخ يوسف-
محمد أفندي- لياب)

٣- شخصيات هامشية: وتحظى باقل
قدر من اهتمام الكاتب ومن الفاعلية
في الأحداث ومن البناء الفنى أيضا،
حتى أن الكاتب قد يترك بعض هذه
الشخصيات بلا أسماء أو ملامح معيبة
مثل (عمال الزراعية- الشبان العاطلين
والعاملين منهم بالاجرة- الرواوى-
المأمور- أهل الناحية الشرقية- شيخ
البلد- الرجال والنساء الذين يعملون
بالاجرة). وقد يحدد بعض الشخصيات

التي تعلو في الأهمية على بقية
الشخصيات الهامشية مثل (علوانى-
خضراء- الشيخ الشناوى- الفقير- عبد
العاطى- شعبان). وهذه الشخصيات
الأكثر تحديدًا- مع ذلك- لا ترقى لأهمية
الشخصيات الثانوية وفاعليتها
وبنائها الفنى.

إن رواية «الأرض» لاتحكى قصة
بحث «فرد» عن قيم أسميلة (١٨) . فهى
لاتتmorph حول شخصية فردية ، وإنما
تحكى قصة «جماعة» مما قد يبعد
بينها والرواية البرجوازية، التي تقوم

هذه العلاقة بالقرية والمدينة
لاتختلف كثيرا عن العلاقة التي عبر
عنها هيكل فى «زي ينب» حيث
«الإعجاب» بباريس، و«الحنين» إلى
مصر (١٨). فكما أن «الإعجاب» يكون
بشئين مرغوب فيه ومسعى نحوه
و«الحنين» يكون لشيئ متراوх مع عدم
السعى نحوه فإن (الافتتان والحلم)
يؤديان نفس دلالة (الإعجاب)، وكذلك
(التعاطف والحزن، والذكرى) يؤدون
نفس معنى (الحنين)، وإن كان يشوبه
شيء من المرارة.

فالشرقاوى (الواقعى) لا يختلف-
إذن- كثيرا عن هيكل (الرومانتى) فى
الإحساس بالمكان/ الوطن فى علاقته
بمكان الآخر (الغربي)/ الحلم ، وإن كان
يختلف عنه فى وصفه الجذري للمكان
فلا يستطع ذاته باستمرار على المكان.

٤-٢

هناك متغيرات مختلفة يمكن
تقسيم الشخصيات فى الرواية على
أساسها. يمكننا أولاً: أن نقسم
الشخصيات، تبعاً لوضعيتها وفاعليتها
فى الرواية إلى:-

١- شخصيات رئيسية: وهى
شخصيات محورية تتميز بكونها
شخصيات روانية مكتملة البناء،
تنحصر حولها أحداث الرواية وتشمل

(أمسيلة) إلى التوسط عبر قيم التبادل (٢٢) التي يرفضها، أى أنه يقع في إشكالية ضرورة الخضوع لمعايير العالم - الذي يرفضه، ليتوسط بها مواجهته لهذا العالم نفسه. ولكنني أعني بالبطل الإشكالي - هنا - ذلك البطل الذي يملك - بالفعل - قيمًا أمسيلة يظل متمسكاً بها للنهاية في مواجهة قيم زائفة سائدة.

ولا تجد هذا المفهوم للإشكالية متحققاً في الرواية سوى مع «عبد الهادي» فهو من بداية الرواية إلى نهايتها يظل محظوظاً بعده للحكومة وكل من ينتهي لها ولقيمهما، ويدافع بشدة عن مصالح وقيم يؤمن بأصالتها، فمنذ أول مواجهة له مع الحكومة تظهر إشكالية عبد الهادي - بالمعنى الذي طرحته للإشكالية - في الصراع مع الحكومة.

«وهمس علواني محاولاً أن يتدخل:-
يأبُد الهادي والحكومة بتقول
كدة.. خلاص بقى».

فناصح عبد الهادي باتخال صوته وهو يضرب الأرض بعصاه:

- حكومة إيه دى ياوله؟ تأخذ منا نحن اللي ازاي؟! منين اللي فوقنا حيا خد المية.. المخربة أرض الباشا اللي اشتراها جديد وماتسواش كلب.. يأكلها.. ياسلام كده على الحكومة...» (٦٠).

ويظل عبد الهادي متمسكاً بعده للحكومة وكل من يتعاون معها إلى نهاية الرواية، فنراه يهاجم المسؤول الذي جاء

على الفردية. ولكننا لأنليث أن نتراجع عن هذا الحكم حيث نجد أن جميع الشخصيات الفاعلة والتي تحظر، باهمية كبيرة في الرواية - سواء الرئيسية أو الثانوية - من الذين يملكون أرضاً في القرية ذلك بالرغم من أن الذين يملكون الأرض في القرية قلائل (من ٤). فالرواية لا تحكم - إذن - قصة «الجماعة» أو «الشعب»، ولكنها تحكم وتنطبق برؤية ومصالح جماعة بعينها، وهم القلائل الذين يملكون أرضاً في القرية. فهي - إذن - تنطق بمصالح الصنفوة (البرجوازية الصغيرة) ورؤيتها، ولا تغيب عن هذه الدلالة الإشارات المتعددة لثورة ١٩١٩ باعتبارها الثورة النموذج من جهة (٢٠)، والحضور المكثف والفاعلية للجيل المنتهي لهذه الثورة (محمد أبو سويلم، الشیخ حسونه، والشیخ يوسف) في الرواية من جهة أخرى.

يمكن أن نقسم الشخصيات البارزة الفاعلة في الرواية أيضًا - تبعاً لإشكاليتها في الصراع - إلى شخصيات إشكالية وشخصيات هد. ولا أعني بالشخصية الإشكالية - هنا - ماقصده لو كانت بالبطل الإشكالي الذي «يقوم ببحث متدهور عن قيم أمسيلة في عالم متدهور هو الآخر» (٢١). ولا أعني كذلك - مفهوم الإشكالية الذي حلله جولدمان، حيث يضطر البطل الإشكالي، في سعيه للوصول إلى قيم استعمالية



لحماية الزراعية بهجة حادة (من ٢٨٣:٢٨). بل إن من الممكن أن يرفض الارتباط بوصيفية - التي يحبها ويسمى طوال الرواية للارتباط بها - بعد أن عملت في الزراعية، ولو لساعة واحدة (من ٤٢٦). كما أنه الوحيد الذي حاول أن يساعد علواني واتفق معه على أن يشتري له غنما يرعاها له ويشاركه فيها لأن علواني لا يملك أرضا. وهو الوحيد - كذلك - الذي دافع عن خضرة بعد موتها - أو قتلها - ورفض اتهامها بالنجاسة من قبل الشيخ الشناوي والشيخ يوسف ومحمد أبو سليم. وذلك لأنها كانت فقيرة ومسيطرة بعد الهادى يختلف عن جيل ١٩١٩ في أنه لا يدافع عن جماعة بعينها (الصفوة البرجوازية)، ولكنه يدافع عن «الجماعة» كلّ، مما يتواتق مع ملامح البطل الشعبي التي تضفيها عليه الرواية حيث توحد بينه وبين بعض أبطال القسم الشعبي (أبو زيد البلال - أدهم الشرقاوى) وخاصة الأخير لأن فلاح - كما يقول عبد الهادى نفسه (ص ٣٥٣)

هناك شخصياتان تنتهيان لجبل ١٩١٩ (أبو سويلم- الشيخ حسونة) تحولتا من الإشكالية إلى الضدية. نجدهما في البداية يواجهان الحكومة وإنجليز بشدة ويتذميان بالثورة ضدما كحل وحيد لازمة القرية ولسراعها ضد الحكومة وإنجليز، كما أنهما اللذان يقودان حركة الفلاحين ضد الحكومة بخبرتهما التي إكتسباها

من خلال كفاحهما في ثورة ١٩١٩ ضد
الاحتلال الإنجليزي. إلا أنهما يتخلان عن
إشكاليتهما في نهاية الرواية. فنجد
«محمد أبو سويلم» يستسلم لنزع
الأرض منه ويقبل أن يستفيد من
التعويض الذي ستدفعه الحكومة له.

أما الشيخ حسونة فيسافر إلى المدينة فجأة قبل أن تحسن مشكلة الأرض وال فلاحين مع الحكومة، ثم تنسع بعدها أنه سمع لدى الحكومة في المركز قبل سفره لكي تبتعد الزراعية عن أرضه هو وعائلته (ص ٤١١).

أما عن الشيخ يوسف فقد يبدر- في الظاهر- أنه قد تحول من الاشكالية إلى الفضدية، حيث تحول من الوقوف ضد الحكومة ومن يعاونها: «فقد كان يقول دائماً إن هذا كلام فارغ، وأن الحكومة لا تستقط إلا إذا هاج الموظفون ضدتها وقام الثلاجون كما قاموا ضد الانجليز»..

الى السعى للتعاون مع الحكومة ومع محمود بك لتعيينه عمدة على القرية (من ١٩٤٣)، وتعامله مع عمال الزراعية، بالرغم من استنكار أهل البلد لذلك. ولكن في الحقيقة وبالرغم من هذا التحول الظاهري من الإشكالية الى الشدية- شخصية هذه من البداية. لأن لم ينضم للقلابين الا حين فشل في الانتخابات التي دخلها مع حزب الشعب (من ١٩٨٦) كمائنه كان دائما يغاظل اللاتحين ويغشهم في الحساب ولايرحم نفطهم و حاجتهم.

بقدر ما يمثل سقوط وصيغة- بالذات- هذا الخطأ. فالرواية لا تدافع عن العرض /الشرف/ بشكل عام ، ولكنها تدافع عن شرف اللائني يمكن بشكل أساسى وذلك لأن «الذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك شيئا على الاطلاق حتى الشرف» (من ٣٩). كما نجد أن الفتيات ببنات الذين يملكون الأرض لا يقبلون الزواج من رجال البلد (الفلاحين) ولكنهن يحملن بالزواج فى المدينة. كما تعلن وصيغة نفسها بأنها تحلم بالسفر إلى المدينة لتعيش فيها (ص ٢٧).

وتنتهى الرواية - بالفعل- بسقوط البنات اللائني لا يملكون الأرض مع عمال الزراعية وزواج وصيغة من كساب الذى لا ينتوى لمجال الأرض/ القرية من جهة ، وسقوط الأرض فى يد الحكومة من جهة أخرى.

٥-٢

اعتبر استخدام العافية كلغة للحوار فى رواية «الارض» إضافة حقيقة للرواية الواقعية، وتميّناً لواقعيتها لتقترب أكثر من الواقع المحكى، في مقابل الاستخدام الرومانسي للقصصي الذي يبتعد بها عن الواقع كثيرا. «ويرى عبد الله العروى في سياق مدحه عن الأدب والتعبير: (لقد انتهت الانشيد الموجهة إلى الطبيعة، والعزيزة على الكتاب

وشخصية وصيغة تتموضع في الرواية كشخصية محورية. ولكنها لا تتحتل هذه المحورية بوصفها مجرد فتاة مرغوبة من عدة شخصيات في الرواية ، بل بوصفها الشخصية الموازية للشخصية الأساسية في الرواية وهي «الارض» وهذا الارتباط تفسره قيمة في العرف الشعبي وهي أن «الارض عرض» . هذه العبارة لا تقتصر طرفيها عن الآخر، ولكنها تجمعهما في وحدة (الارض/ العرض) لتصبح هي الشخصية الأساسية التي تتحمّل حولها الرواية والتي تحمل الرواية أحد طرفيها- الأرض- عنوانا لها بينما يمثل كلامها- الأرض/ العرض- المحور الذي تدور حوله الرواية. ويتم التوحيد بين البنات (العرض) والأرض على مدار الرواية، حيث يتداخل هم الأرض مع هم البنات والسعى لحماية كليهما من السقوط: «لو ظلت مواعيده الرئيسي كما حدتها الحكومة فمن الممكن أن تبور الأرض، وتبور البنات» (ص ١١٨)

«العساكر إذا أقاموا خسرت الأرض، وخسرت البنات» (ص ٣٧٤) كما يتداخل في السرد- كثيرا- هم الأرض مع هم وصيغة في نفس عبد الهادى (ص ٥٠:٤٩، ٨٧:٨٣، ١٦٢) . وتحتل وصيغة هذه المكانة في الرواية بوصفها ندوة (العرض) في القرية، فهي أبرز فتيات القرية وأكثرهن جاذبية لرجالها ولكننا نلاحظ، من جهة أخرى، أن سقوط البنات الملائنى لا يمثل أرضا لا يمثل خطرا في الرواية،

الشرقاوي المقاربة بين هذين المستويين حينما حكى كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، فضمنه لغة السرد مستخدماً مفردات وتركيبيات تتنتمي أكثر للعامية:

«وبلغ عبد الهادى مكان دباب ، فطلب أن يصلى به على النبي»، ويقصّر الشر ويرجع إلى القرية.. أو يروح إلى حوض الترعة ليبرى أرضه هناك كما تعود بدلاً من وقوفه هنا يسرق الماء ويجلب النكد ويذكر دم الناس!.. واحتى دباب على عبد الهادى قائلاً أنه لا يسرق الماء ولا غيره ولكن عبد الهادى هو المفترى دائمًا» (ص ١٦٦)

ولاتجد هذا التداخل بين الفصحى والعامية في غير هذه الحال ، لتبقى لغة السرد- بعد ذلك- خاضعة للفصحي بشكل كامل. وقد يظهر تباين بين المستويين في حالات كثيرة، كما في النص التالي:

«اطلق عبد الهادى صيحة غضب واستنكار، فتفقهه دباب بشماته وقال ساخراً: عامل ذكر ونامص قوى، أهى مرة وفقت للك سابق؟!.. ودون أن يشعر عبد الهادى، هوى بكله على وجه دباب ورنت الصفعة حامية تطلق الشرر».

وارتجف دباب وترفع.. واهتزت الناس في يده لحظة ثم هوى بها فجأة

على رأس عبد الهادى» (ص ١٦٧، ١٦٨)

في هذا الإزدواج والتبابن بين لغة السرد ولغة الحوار لا تختلف كل لغة منها باستقلالها وقيمتها

لليبراليين، ونجد الآن الكاتبة والخمرود، والتعب المتجمّم للبرجوازية الصغيرة الذي يجب أن يظهر من خلال العبارات ذاتها ، هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمي أو مضبوطة ويسيف (منذ ذلك الحين يصبح الطلق مع اللغة الفصحى الكلاسيكية ذا مدلول مزدوج، بصفتها تعيناً للواقعية واختياراً نهائياً.. وبهذا المعنى نقول إن رواية «الأرض» للشرقاوي جرى الترحيب بها بصفتها تقدماً حاسماً بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية) (٢٢)

ويتضح مدى إنجاز الشرقاوي في كتابته للغة الحوار بالعامية إذا ما تخيلناه مكتوباً بالفصحي كما فعل هيكل في «زيتب» التي يدرجها الشرقاوي ضمن الأدب الرسمي المرفوض الذي لا يعبر عن واقع القرية كما يستطيع الأدب الشعبي. ويظهر الرفض للأسلوب الرسمي الرومانسي في التعبير من خلال فشل العريضة التي كتبها محمد أندي للحكومة لتعيد نظام الرى كما كان من قبل . بالإضافة إلى تهم الفلاحين أنفسهم على محمد أندي لكتابته العريضة بأسلوب المنشلطي (ص ٨٥)، لأنهم لم يجدوا ماكتبه معبراً عن أزمتهم وواقعهم.

وباستخدام الشرقاوي للعامية لغة للحوار الى جانب الفصحى كلفة للسرد، تكون إزاء مستويين للغة، أو لنقل إلينا إزاء لفتين، لكل منهما خصائصها ونظمها التراكبي الخاص. وقد حاول

وخصوصيتها في التعبير.

ويتلى التباين بين العامية والفصحي ، مع إعلام الثانية على الأولى، ماذهب إليه أحد الذين تناولوا الرواية بالدراسة من أن «الأرض» (درجت) - من الدارجة - الواقع الرواخي بعد ما كان مفهوماً من الفصحي - وتراتبية الفصحي / الدارجة، ترافق تراتبية السلطة / الشعب (٢٤)، وذلك لأن التباين بين العامية والفصحي في الرواية يجعل الرفض المعلن للأسلوب الرومانسي (ال رسمي) في التعبير لا يطرح الأسلوب الشعبي في التعبير (العامية) باحتفاظها باستقلالها وقيمتها بديلاً، بقدر ما يطرح - ويستخدم بالفعل - الأسلوب (الواقعي) في استخدام النصحي. أي أن الخلاف بين الأسلوب الواقعي والأسلوب - الرومانسي ليس خلافاً بين أسلوب شعبي وأسلوب رسمي، ولكنه خلاف بين مستويين من مستويات هذا الأسلوب الأخير (ال رسمي) في الكتابة، بحيث يكون أحدهما (الواقعي) تجاوزاً للأخر (الرومانسي) في محاولة إقترابه من الواقع لكنه يظل محظوظاً بنفس التمايز والتمييز على اللغة الشعبية لأنه لا ينتهي لها في النهاية (٢٥).

ولعل هذا يتطرق مع ماتوصلنا إليه في العلاقة بين الأدب الواقعي والأدب الشعبي من جهة (٢٦)، وبين الأول والأدب الرومانسي من جهة أخرى، من

إن مناقشتنا لواقعية الرواية في رواية الأرض، اعتماداً على التحليل السابق، تعدد - في تصورى - أكثر مشروعية من مناقشتها إعتماداً على تحليل الأنكار والمقولات المعلنة الصريحة فيها والتي لا تمثل - في النهاية - سوى عنصر من العناصر المتعددة المكونة لبناء الرواية وتشكيلها الذي يهد تكويناً اجتماعياً قبل كل مضمون إجتماعي تعلن عنه الرواية، وتتفق دلالته، أو تختلف ، مع دلالات العناصر البنائية الأخرى المكونة للشكل الرواخي، لتكون العلاقات بين هذه الدلالات الجزئية الدلالة الكلية - أو «الرؤوية» - التي يحملها الشكل أو البناء الكلى للرواية.

طرح الرواية نفسها مفهوماً ل الواقعية - أو الأدب الواقعي - من خلال التمازن - الذي بیناه من قبل - بين الأدب الرومانسي الرسمي الذي لا يعبر عن واقع القرية وإنما يعبر عن مصالح (المدينة/ الحكومة/ الانجليز) من جهة، والأدب الشعبي الذي يقدم بوصفه

للوطنية اعتبرته أصلila في مقابل المفهوم الرايئ للوطنية الذي تحاول أن تفرضه حكومة «اسماعيل صدقى» (حكومة حزب الشعب).

وكان طبيب العيون يقول ساخرا إن حزب الشعب قد وضع سستوراً وصنع برلماناً، ولكن لا أحد في مصر يعتقد أن هذا البرلمان هو برلمانه، ولا أحد في مصر يثق في كلمة يقولها نائب من حزب الشعب حتى لو كانت كلمة حق!.. ذلك أن شعب مصر يدرك أن حزب الشعب خدعة أريده بها تضليل الناس ليقفوا فيهم قضاء العدو (٢٠) (ص ٣٧٣).

فيزيف مفهوم الوطنية الذي تحاول حكومة «صدقى» فرضه راجع من وجهاً نظر الرواية - إلى سببين:-

الأول:- أنها لا تمثل الشعب ولا تعبر عن مصالحه وإنما تعبر عن مصالح الأقطاعيين (الباشا، محمود بك، الوزراء).

الثاني: تواطؤهم مع الانجليز (العدو)، فهم «باعوا البلد للإنجليز» (ص ٢٤٤). وتطرح الرواية في المقابل مفهوماً خاصاً للوطنية وهو الارتباط بالارض، أو بالآخر ملكية الأرض، فالذى يملك أرضاً ويزرعها يعد منتخباً للأرض / الوطن، بينما الذى لا يملك الأرض يعد غير منتم للأرض / الوطن ، بل انه لا يملك فى القرية شيئاً على الإطلاق .. حتى الشرك (ص ٣٩).

ومن هنا فإن الرواية ، التي رفضت مفهوم الحكومة الرايئ للوطنية ، لأن لا

الاتقرب للتعبير عن واقع (القرية/ الفلاحين/ المصريين/ الوطن/ الشعب)، لقل-اذن- إن الرواية تسعى لتأسيس (واقعية شعبية)- إذا جاز لنا هذا التعبير- لتعبر عن واقع الشعب/ الفلاحين. ولعل هذا ما جعل الكثيرين ينسبون الرواية للواقعية الاشتراكية (٢٧). ولكن هذا الطرح الذى تقدمه الرواية للواقعية تنفيه النتائج التي خرجنا بها من التحليل السابق، والتي أهمها:-

١- هيمنة النمط الواقعى التقليدى (الأوروبي) على بناء السرد فى الرواية ، بالرغم من طرح الأدب الشعبى كتاباً واقعى فى مقابل الأدب الرومانسى (الأوروبي الأصل، أيضاً) (٢٨).

٢- زيف مفهوم الشعب فى الرواية. فالرواية لا تعبر عن مصالح «الشعب» (أهل القرية) ككل ، بل تعبر عن مصالح الذين يملكون الأرض (البرجوازيين الصغار) فقط (٢٩).

٣- لم تطرح الرواية الحل الاشتراكى كحل للأزمة التى تعانىها القرية فى مواجهة (الحكومة/ الأقطاعيين/ الانجليز). فالرواية لم تعنى بالإشكالية الاشتراكية بل عنيت بإشكالية أخرى، يدل عليها عنوان الرواية (الأرض) الذى يرادف (الوطن)، وهى الإشكالية الوطنية، حيث قدمت- ضمن ما قدمت من تعارضات تدرج تحت التعارض الأساسى بين (القرية/ الفلاحين/ الوطن) و(المدينة/ الحكومة/ الانجليز) - مفهوماً

و(الحكومة / الانجليز). ويتجلى هذا الصراع - كذلك - في جميع العناصر المكونة لبناء الرواية - كما حلّلناها سابقاً.

فـ«زمان» الرواية يبدأ مع بداية المواجهة بين القرية والحكومة وينتهي بنهاية هذه المواجهة . ونفس الأمر بالنسبة للمكان، إذن فـ«هما» يبدوان زماناً ومكاناً الثورة، ولكن كون هذا الزمان- مكاناً حلّلناه في حركة الزمن «زماناً استثناء» ، حيث تدور الأحداث في فترة «الاجازة» ثم العودة للدراسةمرة أخرى، فهو يعد خروجاً على النظام «ال الطبيعي»، والذي ينبغي أن يسير عليه الزمن(٣٤) وكـون المكان - كذلك - مكاناً استثناء والاتجاه النهائي للمكان الآخر(المدينة)(٣٥) ، بالإضافة لميئنة رؤية الشخصيات الضدية - أو التي تحولت للضدية(جبل ١٩١٩) على تحريرك الصراحت(٣٦) ، كل هذا يجعل الثورة نفسها ثورة استثناء» أو خروجاً على النظام الطبيعي - الذي يفرضه بناء الرواية- والذي ينبغي أن يكون.

ويؤكد هذه الرؤية للثورة التراجع عن طرح الثورة كحل للأزمة ، فبعد ان بدأت الرواية بعد إمكانية الحياة خارج القرية (ص٤) إنفتحت بعد إمكانية الحياة إلا بالتصالح والاستسلام للأمر الواقع: «ما دامت الزراعية قد جاءت فهي تدخل في وجود الناس ، ويحسن أن يسيطر عليها الناس. (من ٤٢٧).

ولم تعد هناك إمكانية لحياة محمد

يمثل الشعب، تطرح - بدورها - مفهوماً زائفاً للوطنية ، حيث تطرح «الوطنية» من وجهة نظر القلائل الذين يملكون الأرض/ الوطن. وتضع الذين لا يملكون - في أحسن أحوالهم - في خانة اللامنتعين للارض/ الوطن، فهو- هنا- وطن البراجوازيين أو على الأقل، وطن يحكمه البرجوازيون.

وإذا كان رفض وطنية حزب الشعب قائماً - من جهة أخرى - بسبب تواظفهم مع الانجليز مما يعتبر خيانة للوطن، فإن إمكانية التصالح بين طرفين الصراحت (القرية / الوطن) و(المدينة/الإنجليز)- التي برزت في تحلينا لعنابر التشكيل المكونة لبنية الرواية كمجالي للصراع (٣١) لتؤكد زيف مفهوم الوطنية الذي تقوم الرواية على اشكاليته، وتبنى على أساس من هذه الاشكالية الوطنية «والاحساس» بالوطن في مواجهة مع اعدائه ، رؤيتها الواقعية، مما يجعلنا نقول بزيف هذه الواقعية.

ويزداد زيف هذه الواقعية من خلال مفهومها للثورة . إن تمحور أحداث الرواية حول صراع الفلاحين/ الشعب ضد الحكومة/ الانجليز جعل البعض يرون أنها «واقعية ثورية» كما رأى غالى شكرى(٣٢)، وأنها تصف انهيار مرحلة الاقطاع وفجر الحركات الفلاحية»، كما رأت يمنى العيد(٣٣) ، والرواية - بالفعل- تمحور حول «الثورة» متمثلة في الصراع بين (الفلاحين/ الشعب

ابو سويط الا بالتخلي عن الارض
والانتفاع بالتعويض الذى ستدفعه
الحكومة ومشاركة «كاساب»- الذى لا
ينتمى لمجال الارض- بهذه المبلغ فى
بناء ماكينة طحين بعد تزويجه من
وصيفة، التى يعلم مدى حب عبد الهادى
(الفلان) لها.

الى ذروته التى تبرز فداحة الفلم
الواقع على الفلاح، ولبيكـ - بالفعلـ
انه لاسبيل للحياة داخل الوطن إلا
بالتخالص من الطرف الآخر فى الصراع
(حكومة حزب الشعب/ الانجليز/
القطاع). (٢٨)

إن سبب أزمة الواقعية فى رواية
«الارض» - فى تصورى - هو إعتماد
الشراقى- يومى أو بدون وعي - على
النموذج الأوروبي للرواية الواقعية
وتبعيته له، دون إدراك مايمثل ذلك من
تفاوت عن خصوصية الواقع المعبّر عنه
فى الرواية.

لقد حققت الرواية واقعيتها- كما
ذهب أحد الدارسين (٢٩) - بمجاوزتها
للرومانتسية. لكن هذه الواقعية،
باعتمادها وتبعيتها للنموذج الواقعى
الأوروبى ، تبقى منتبطة- كالرومانتسية
فى النهاية- إلى واقع مفاجئ تحمل
رؤيتها للعالم الذى تتضمن مصالحه التي
تتعارض مع مصالح الواقع الذى تحاول
هذه الواقعية نفسها أن تعبر عنه
(القورية/ الوطن). فالرسورى ليس مجرد
شكل خطابى محابى يمكن أن يستخدم
أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية
كما تبدو بوصفها عملية تطورية، ولكن
يحمل اختبارات وجودية ومعرفية ذات
تضمنات متميزة أيديولوجية وحتى
سياسية بصلة خامسة.(٤٠)

هذه التبعية للنموذج الأوروبي-
أيضاً- هي ما جعل الشراقى يفشل فى
تأسيس «الواقعية الشعبية» التي

ويتوافق ذلك الغنوح والاستسلام مع
كلام الرواوى نفسه فى بداية الرواية:
«قصة الإنسان فى مصر تظهر فجأة
وتفضى فاتورة رتبة يخالجها الاحتلال
والغليان لبعض الوقت. ثم تهدى
وتليق: تقىض شيئاً فشيئاً كمياه
مناسبة على الرمال. هكذا كانت حياة
وصيفة عبد الهادى...»(٢)

إن هذه الرواية القدرية، التى ترى
الثورة حدثاً استثنائياً أو انحرافاً عن
النظام الطبيعي لحياة الإنسان،
لتนาقض وتنتفى الزعم بأن الرواية تعد
«واقعية ثورية» أو تثويرية. ذلك لأن
هدف التثوير يستلزم الحفاظ على
استمرارية الصراع وحديثه بين
الطرفين، وليس التصالح بينهما أو
تجاهرها (٣٧) . فهى هذه الحال من
الصراع يكون وجود أحدهما معناه
غياب الآخر. وهذا الشكل للصراع-
التثويرى- هو ماحققه- بالفعل «يوسف
شاهين» فى فيلم «الارض» حين تخلى
عن النهاية التى قدمتها الرواية (هبرورة
التصالح)- بالإضافة للتخلى عن عناصر
أخرى أسماء الشراقى توظيفها-
واستبدل بها الاستمرار فى الصراع

على المادة في ثانية العمل الأدبي - تبعاً لتقسيمها لها - (الشكل / المضمون) بإعلانها للمضمون - الذي يمثل الوعي أو الرؤية في العمل الأدبي من وجهة النظر الماركسية - على الشكل - الذي يمثل المادة.

٤- المرجع السابق من ^{٥٩}

٥- سيد البحراوي - محتوى الشكل نحو موضوع دقيق للنقد الأدبي من ٢٠٨ - مقال مذكور سابقاً وتلاحظ أن المنهج بهذا الشكل يتشابه مع نظرية تحليل الخطاب التي يطرحها تيري ايجلتون، في كتابه «مقدمة في نظرية الأدب» والتي تقوم على نفس المفهوم - تقريباً - للعلاقة بين الأدب والمجتمع، ولهمة الدارس في تحليله للنص من كشف للبعد الاجتماعي الكامن فيه.

٦- لوسيان جولدمان - علم اجتماع الأدب - الوضع ومشكلات المنهج - فصول وانظر تطبيقة عند العبيب الدائم ربي على رواية «الأرض» في: فصول - المجلد السادس العدد الرابع ١٩٨٦.

٧- باختين - نقلًا من مقال محتوى الشكل المذكور سابقاً لسيد البحراوي.

٨- فريال جبورى غزول - إيديولوجية بنية القصص ، لطيفة الزيارات نموذجاً - فصول ربى ١٩٩٢ - ص ١١١، ١١٢.

٩- إنتمدت جميع الدراسات - فيما تراثنا - في تناولها الرواية «الأرض» على التحليل المضمني دون التعرض لتحليل المناسير الأخرى المكونة لبناء الرواية ودلائلها.

١٠- جابر عصفور - قراءة الترات التقدى من ٥٥ - مؤسسة ميبال للنشر قبرص ط/

اعتبرها المعتبرة من واقع (القرية) / (الفلاحين، الوطن / الشعب) مما جعل واقعية الرواية - في النهاية - تحاول أن تعبر عن واقع لا تنتهي له، ولا تحمل رؤيتها للعالم ولا تعبر عن مصالحة.

الهوامش والمراجع:

١- راجع في المنهج وتطبيقاته لسيد البحراوي:

- محتوى الشكل: نحو موضوع دقيق للنقد الأدبي - فصول - عدد ربى ١٩٩٣
- في البحث من لولزة المستحبيل - دار

النكر الجديد ١٩٨٨

- صلاح جاهين ، بيان البلاغة الواقعية - مجلة الشعر - القاهرة - المدد ٥٨ - ربى ١٩٩٠ .

٢- انظر - تيري ايجلتون - مقدمة في نظرية الأدب من ١٢٤ ت / احمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - القاهرة - عدد سبتمبر ١٩٩١ . وانظر كذلك - رامان سلون - النظرية الأدبية المعاصرة / جابر عصفور من ١٤٩٢ دار فكر - القاهرة .

٣- سيد البحراوي - علم اجتماع الأدب - من ٣ - القاهرة ١٩٩٢ .

وهذا اللهم من قبل الماركسية التقليدية يعد تناقضها مع النظرية الماركسية نفسها . فبينما تقدم الماركسية المادة على الوعي في ثانية (المجتمع / الأدب) ثراثها تقدم الوعي

- أولى ١٩٩١
 ١١- عبد الرحمن الشرقاوى- رواية «الارض» من ٤٢٣- القاهرة ١٩٨٤ مطبعة غريب- وسوف أشير الى المصفحات بعد ذلك في من الدراسة.
- ١٢- انظر في الأرض المصفحات : ٢٨٢، ٢٧٦، ٢٣٤، ٢١٥، ٢١٤، ٢٠٠، ١٩.
- ١٣- انظر في الأرض المصفحات: ٢٦٣، ٢٢٠، ١٤٠، ١٣١
- ١٤- سيفا قاسم- بناء الرواية من ١٥ .
- الم الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤
- ١٥- المرجع السابق من ٦٠
- ١٦- المرجع السابق من ٥٦
- ١٧- المرجع السابق من ١٣٢
- ١٨- انظر مقدمة رواية «زيتب» لمحمد حسين هيكل- ط/ السادسة- مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٧
- ١٩- كما في ملهم لوكاتش وجولدمان للرواية. انظر مثال لوسبيان جولدمان- مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية. ت/ خيري دومة- مجلة فضول- القاهرة عدد سيف ١٩٩٢ .
- ٢٠- راجع الهاشم رقم (١١)
- ٢١- نقل عن مقال لوسبيان جولدمان- مقدمة الى مشكلات علم اجتماع للرواية مذكور سابقا من ٦٦ .
- ٢٢- المرجع السابق من ٧٢
- ٢٢- الحبيب الدائم ربي- «الارض» وزيتيب، ثلاثة مقاربات للتناهيم والتخطي من ١٦٤
- ٢٤- المرجع السابق من ١٦٤
- ٢٥- يمكن توضيح المكرة من خلال
-
- مقارنةتناول الشرقاوى للعامية بتناول يوسف إدريس- مثلا- لها، وإنقاء الأخير للتماييز بينها وبين الفصحى.
 ٢٦- راجع تعليقنا للسرد.
 ٢٧- انظر على سبيل المثال رأى يمنى العيد المبيب الدائم ربي هضم المقال المذكور سابقا للأخير.
 ٢٨- راجع تعليقنا للسرد.
 ٢٩- راجع تعليقنا للشخصيات.
 ٣٠- انظر كذلك المصفحات : ٨٩، ٨٨، ٨٧، ٢٢٧
- ٣١- راجع في تعليقنا السابق:- العلاقة بين ملامح القسم الشعبي ونمط السرد الواقع الأوروبي-، إحساس الرواوى بالمكان، اشكالية الشخصيات، العلاقة بين الفصحى والعامية وأحساس الكاتب بهما.
- ٣٢- غالى شكري- ثورة المعتزل- من ٤١- القاهرة- ١٩٦٦ - المطبعة الفنية الحديثة.
- ٣٣- نقلأ من مقال مذكور للحبيب الدائم ربي من ١٦٤
- ٣٤- راجع تعليقنا للزمن التاريخي.
- ٣٥- راجع تعليقنا للمكان
- ٣٦- راجع تعليقنا للشخصيات.
- ٣٧- انظر في الواقعية الشورية او التوثيرية:
- تيرى إيجلتون- الماركسية والنقد الأدبي- ت/ جابر عصفور من ٤١- مقال يتضمن المجلد الخامس العدد الثالث ١٩٨٤
- محمد متدور- الأدب ومذاهبه من ٨٣، ٨٢
- مكتبة نهضة مصر- ط/ الثانية.
- ٣٨- يمكن ان نقارن حركة الصراع في



راجع القصيدة وتحليلها في مقال سيد البحراوي: ملاح جاهين - بيان البلافة الواقعية.

٤٩- انظر في كتبية التجاوز مقال العبيب الدائم ربي المذكور سابقاً.
٤٠ هايدن وايت- نقل من مقال محظوظ الشكل لسيد البحراوي- من ٢٠٦، ٢٠٧.

الرواية بحركة المراجع في قصيدة ملاح جاهين «زى الفلاحين» المكتوبة عام ١٩٥١، والتي تطرح نفس المفهوم للوطنية- وإن كان لا يشوبه ذيف المتهوم في «الأرض» فالقصيدة تقوم على استمرار المراجع بين الطرفين بحيث لا توجد إمكانية للتصالح بينهما، لأن وجود أحدهما يستلزم غياب الآخر.

وثيقة

حيثيات الحكم
فى قضية نصر أبو زيد:

لانفتاش فى ضمائير
العباد



الثانية	بسم الله الرحمن الرحيم
ومنصور الاستاذ / محمد على محمد	باسم الشعب
سكرتير المسئلة	مكمل
صدر المعلم الاتى فى الدعوى	محكمة الجيزة الابتدائية للاموال
رقم ٥٩١٧ لسنة ١٩٩٣ شرعن كلى الجيزة	الشخصية وللولاية على النفس ، الدائرة ١١
تفريع بين زوجين	شرعن كلى الجيزة بالملسة المتقدمة علينا
الفروعة من /	بسراى العكلة فى يوم الخميس الموافق
١- محمد حسنه عبد القىدم	١٩٩٤/١٢٧
٢- عبد الفتاح عبد السلام	برئاسة السيد الاستاذ / محمد عوض
٣- احمد عبد الفتاح	الله رئيس العكلة
٤- هشام مصطفى	واعضوية الاستاذين / محمد هنيدى
٥- اسامه السيد	وحسنور صالح القاضيين
٦- عبد الطلب محمد	وممنور الاستاذ / وائل عبد الله وكيل

- ٧- المرسى المرسى (مدعين)
 ضد/ ١- نصر هامد ابو زيد
 ٢- ابتسال بوس (مدعى عليهما)
 المكلمة
- بعد ساعي المرافعة و مطالعه الاوراق
 ورأى النياية والمادولة:
 حيث تخلص رأيي الداعوى في أن
 المدعين عقدوا فحوصتها بموجب صعيفه
 سوقة من أولئك وهو سهام اودعت قلم
 كتاب هذه المكلمة بتاريخ ١٩٩٣/٥/١٧
 واعلنت ادارياً للدعى عليهما في
 ١٩٩٣/٥/٢٥ . طلبوا في مثاثسها ساعي
 المدعى عليهما المكلمة بالغرين بينماها
 والرام المدعى عليه الاول بالصروفات بعمم
 سسحول بعاهيل النفاذ.
- وذلك على سند ما عاشهه ان المدعى
 عليه الاول ولد في أسرة سلسلة ويشغل
 وظيفة استاذ ساعد الدراسات الاسلامية
 وبالilarقة بقسم اللغة العربية بكلية الاداب
 - جاسة القاهرة و متزوج من المدعى عليهما
 الثانية وأنه قام بنشر عنده كتب وأبحاث
 وبقالات تضمنت طبقاً لاراء علماء عرب
 كفراً يهرمه عن الاسلام . الاسر الذي
 يعتبر منه مرتدًا ويهم ان تطبيق في شأنه
 احكام المردة ومن ذلك
- ١- مانشره في كتاب بعنوان «الاسلام
 الشافعى وتأسيس الايدلوجية الوسطية»
 وقد أعد الدكتور عبد كلية دار العلوم
 تقريراً عن هذا الكتاب وذكر في مستهله
 انه يمكن تلخيص سهراته في اسرى:
 الاول- العداوة الشديدة لتصويم القرآن
 والستة والمعونة الى رفضها وتجاهل مآثر
- به . والثانى : البهارات التراكبة بموضع
 الكتاب الفقهي والاصولى
- ٢- ان المدعى عليه الاول طبع كتاباً
 عنوانه «مفهوم النهى دراسة في علوم
 القرآن» ويقوم بتدریسه للفرقه الثانية
 بقسم اللغة العربية بكلية الاداب وان هذا
 الكتاب قد انظرى على كثير مما رأه العلماء
 كفراً يهرب صاحبه عن الاسلام وفقاً
 للتقرير الذى اعده استاذ الفقه المقارن
 المساعد بكلية دار العلوم في بعضه عن هذا
 الكتاب على النحو الموضح بصفحة المدعى
 ٣- من واقع كتب وأبحاث المدعى عليه
 وصفه كثيراً من الدارسين والكتاب بالغير
 الصريح ومنها ماردد بصفحة الاهرام
 والأخبار والشعب وبجريدة الحقيقة في
 الاعداد البيانية بصفحة المدعى .
- ٤- وان المدعى عليه قد ارتد عن
 الاسلام وأن من اثار الرده الجموع عليهما
 نقها وقنهاء الفرقه بين الروحين وسن
 امساكها انه ليس لمزيد أن يتزوج اصلاً
 لا يحمل ولا يغير سلسله اذا الرده في معنى
 الموت ومتزوجه وان المدعى عليه وقد ارتد
 عن الاسلام فان زواجه من المدعى عليهما
 الثانية يكون قد انفسخ بمرد هذه الرده
 ويعذر التغريق بينماها في اسرع وقت.
 وقدسوا سنتاً لدعاهما عشر موافقه
 مستندات طرحت الاولى على:- كتاب
 الاصام الشافعى وتأسيس الايدلوجية
 الوسطية . وطوبت الثانية على :- العدد
 (١٢٥) من مجلة القاهرة ابريل سنة ١٩٩٣
 وطوبت الثالثة على صورة هروبية خطية
 لتقرير عن الكتاب المروع بالماذنة الاولى

مضر المدعى الثاني وال السادس وقدم المدعى التمس موافقة الدولي متقدمة البيان وطلب ادفأ الازهري ومتهمة المحكمة ببرهنة سابقة ومتناهية اهلا لذلک بللسنة ١٩٩٣/١٧/٤ وي تلك الجلسه مضر هيله دفاع من المدعين وادميرين سعيم وعنهما كما مضر عن المدعى عليهمها هيله دفاع ومضر نائب الدولة عن المصلح المضل (الازهري) وطلب المدعى الاول اعماله المدعى للتحققين لاتهامات فروع المدعى عليه الاول عن امكان الارسال وطلب دفاع المدعى عليهمها والتهم المضل اهلا للإطلاع ومتهمة المحكمة اهلا بللسنة ١٩٩٣/١٧/٥ وي تلك الجلسه مضر المدعى الاول عن نفسه وبصفته وكيل عن باقى المدعين وطلب اعماله المدعى للتحققين كما مضر دفاع المدعى عليهمها ودفع بعدم انعقاد المحضرة لعدم اعلانها فى المدة القانونية كما دفع بعدم انتهاص المحكمة ولاليا ينظر المدعى لأن المحكمة لا تهتم ولاليا بالحكم على صحة اسلام مواطن وردته كما دفع بعدم جواز ادفأ الازهري وقدم مذكرة يدعاعه سلم صورتها للهضم وقدم هافظة مستندات طرحت على قرار وزير الداخلية بانشاء قسم شرطة ٦ اكتوبر. وي تلك الجلسه مضر سعيم عن نفسه وبصفته وكيل عن نقيب واعضاء نقابة المحاسين عن المدعى عليهمها كما مضر كل من دكتوره ليلي صطفى سويف، دكتور احمد مصطفى الاهوانى الاصانى الثالث والرابع بتوكييل وعن المدعى السابع بتوكييل خاص سودع. كما

منسوب للدكتور محمد بلطاجي مسن عبید كلية دار العلوم. وطروت الماظنة الرابعة على : كتاب سفهوم النعن تأليف المدعى عليه والشار اليه سلفا. وطروت الماظنة على : كتب بعنوان نقض مطاعن نصر ابو زيد للدكتور اساميعيل سالم الاستاذ السادس لفقه القرآن بكلية دار العلوم وطروت السادس على : نسخه من كتاب نقد الخطاب المبغي تأليف المدعى عليه. وطروت السابعة على مجموعه من اعداد بعض الصحف اليوميه الفتنـةـ وفضحت الماظنة الثانية تقريرا للدكتور اساميعيل سالم عبد العال بكلية دار العلوم بشأن كتاب المدعى عليه مذكرة شبابه لاستاذين بكلية الدراسات الاسلامية، تقرير للدكتور صطفى الشكعه بشأن كتاب سفهوم النعن تأليف المدعى عليه، تقرير آخر من بعض الاصنانه واطروت الماظنة السابعة على صورة ضولية من يبعث للمدعى عليه. وطروت الماظنة الافتيرة على : صورة ضولية من حكم المحكمة الدستورية فى المدعى رقم ٧ لسنة ٢٠١٩٧٥ عليا دستوريه بجلسه أول مارس سنه ٢٠١٩٧٥ـ صورة ضولية من حكم النقض فى الطعن رقم ٢٠ لسنة ٢٠١٩٧٥ـ بجلسه ٦٧٣.

ـ ٣ـ صورة ضولية من حكم نقض بجلسه ١٩٦٧/٥/٧٩ في الطعن رقم ٢٥ لسنة ٢٠١٩٧٥ـ. وبجلسه ٦٣/٧/١٠ مضر المدعى الاول عن نفسه وبصفته وكيل عن كل من المدعين الثالث والرابع بتوكييل وعن المدعى السابع بتوكييل خاص سودع. كما

وطلبوا مهير الدعوى للحكم وطلبت هيئة دفاع المدعين بضوره الزام الاذهر ب تقديم المستندات التي تمت يده باعتبار ان شفاعة الاذهر متوقفة به المانحة على الدعوى الاسلامية وان المستندات الطبوطية تتبع بالنزاع وهي مصادرة كتب الدعوى عليه ودفع ببطلان تدخل التدخلين التفصيسيما لاتفاق الصلحة بالنسبة لهم . كما قدم دفاع الدعوى عليهمها عده مذكرات تناولت جمسيتها شرع ظروف الدعوى وتنصى بطلب رفع الدعوى لاتفاقها الى سنداتها من القانون وقدست الماضرة عن الدعوى عليها الثانية مذكرة بذناعها شرحت فيها ظروف الدعوى وانتهت فيها ايتها الى رفع الدعوى . وقدم دفاع الدعوى عليهمها ثلاثة موافقة مستندات طرivity الاولى منها على ١- صورة ضوئية لطاب سرمه العميد كلية الآداب هايسسة القاهرة بشأن اجتماع مجلس اللغة العربية ومرفق به تقرير لهذا القسم ٢- صورة ضوئية من تقرير بلدة مشكلة من مجلس كلية الآداب بشأن ترقية الدعوى عليه وكذا تقارير وبيانات بشأن ذلك ايتها . وطروت المانحة الثانية على ١- صورة ضوئية من الفتوى رقم ٨٠ اداره الفتوى والتشريع لوزارة الخارجية والعدل سوره على ذلك ببطلان اهراوات ادقال الاذهر في الدعوى لصومه تلك الاهراوات من لا يملك الحق فيها وطلب الحكم برفع هذا الادقال كما دفع ببطلان كانه طلبات ودفع دفاع المدعين حيث لا صفة لهم في الدعوى وانضم له باقى هيئة الدفاع قررت ان يصدر حكمها بجلسه اليوم .

حضر عبد الله خليل العاسى عن نفسه وصفته عن النظمه الدوليه لمقرن الانسان فهما منفني للدعوى عليهما فى طلب رفع الدعوى ، وطلب الدعوى الاول اهلا لالاطلاق والرد على الدفع فنفته المحكمة اهلا بلسنه ١٩٩٣/١٢/٦ .
وبجلسه ١٩٩٣/١٢/٦ وهي جلسه الرابعة الختامية حضرت هيئة دفاع من المدعين وعنهم على النحو الوارد بمصر تلك الجلسه كما حضر عن الدعوى عليهمها هيئة دفاع البينه بذات محضر الجلسه وقدم الدعوى الاول عن نفسه وبصفته مذكرة بدفاعه من ثلاث صور لمجلس الكلية تناول فيها شرع ظروف الدعوى والرد على الدفع البداء بجلسه ١٩٩٣/١١/٥ .
قدم رشاد سلام العاسى مذكرة بذناعه لمجلسه وسلم صورتها للنيابة العامة فى شخص مثلها بجلسه ودفع ببطلان محضر المدعين بجلسه ومنذ بدء تداولها لاتهامه دورهم فيها برفع الدعوى حيث لا يعيرهم القانون فصوحا فيها حيث ان النيابة العمومية هي فحص الدعوى عليهمما فى دعوى المسية كما دفع تأسيسا على ذلك ببطلان اهراوات ادقال الاذهر في الدعوى لصومه تلك الاهراوات من لا يملك الحق فيها وطلب الحكم برفع هذا الادقال كما دفع ببيانات النظمه الصربية لمقرن الانسان .
وبتلك الجلسه فوضت النيابة العامة فى شخص مثلها بجلسه الرأى للمحكمة التي قررت ان يصدر حكمها بجلسه اليوم .

وحيث أنه عن الدفع البدي من دفاع المدعى عليهما بعد انتهاص الملكة ولائيها بنظر الدعوى لأن الملكة لا تهتم ولائيها بالملك على صفة اسلام مواطن أو موته فإنه لا كان من الفرق ان لملكه الموضوع السلطة التالية في تكليف الدفع وأسباب التكليف الصحيح له دون التعقيد بالعبارات التي أسبتها التهوم وادى كان ذلك واثرا له فإن مبني الدفع بعدم انتهاص الملكة ولائيها ليس انتهاص بمنتهى افري بموضوع الدعوى وإنما هو استئناف الملكة عن البعث في عقائد الناس استنادا إلى ما يوجه بهم من اتهام في عقائدهم من اخرين بما يكون معه مقدمة الدفع أنه بعدم قبول الدعوى وليس دفعا دفعا بعدم انتهاص الملكة ولائيها بمعظمها. وادى كانت مقدمة الدفع بأنه كذلك فإن الملكة ستتناوله تاليها لتناولها الدفع التعلق بانعقاد التهومة أساسها.

وحيث أنه عن الدفع البدي من دفاع المدعى عليهما بعدم انعقاد التهومة لعدم الاعلام صفيتها في المدة القانونية فإنه لا كان نص المادة ٦٨ من قانون المراءات العدالة بالقانون ٣٣ لسنة ٩٢ نقرتها الثالثة قد نصت على «ولا تعتبر المتصوحة منعقدة في المدعى الا باعلان صفيتها الى المدعى عليه مالى يحضر بالملسة» كما تضى بان المتصوحة كما تعتقد باعلان صفيتها للمدعى عليه تعتقد ايضا بحضور المدعى عليه امام العكلة دون اعلان ومن باب

تتواءد سالفة للرابع من هذه الأقوال
 فتتصدر الأحكام فيها طبقاً لتلك القواعد
 وسواء ذلك أنه ما لم تنص تلك القوانين
 على تتواءد خاصة تعين الرجوع إلى أربع
 الأقوال من منصب أبي متيبة.. «أى أن
 هنا القضاء يخلص إلى أن حكم المادة ٢٨٠
 من لائحة ترتيب العاكم الشرعية والتي
 يهرب على أن تتصدر الأحكام طبقاً للمدون
 في هذه الائحة والأربع الأقوال من
 منصب أبي متيبة فيما عدا الأموال التي
 ينص فيها قانون العاكم الشرعية على
 تتواءد خاصة فيجب أن تتصدر الأحكام طبقاً
 لتلك القواعد «هنا يجعل من لائحة
 ترتيب العاكم الشرعية وما تمثل فيها إلى
 أربع الأقوال من منصب أبي متيبة
 القانون العام في سائل الأموال الشهبية
 دون سافرقة في هذه المسائل بين تواطدها
 الموضوعية وتواءدها الإجرائية. لمن كان
 ذلك هو ما ذهب إليه حكمية التقضى إلا أن
 هذا القضاء بما يخلص إليه على هذا النحو
 يتصادم مع أحكام القانون رقم ٤٦٢ لسنة
 ١٩٥٥ في أنه يستحبث المعايرة بعد صدور
 قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣
 لسنة ١٩٦٨ وبعد صدور الدستور المصري

بيان ذلك أن الأساس في التفرقة بين القواعد الموضوعية والقواعد الإلهالية التي تحكم مسائل الأحوال الشخصية قد أرسىها أمممان القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ حيث نصت المادة الأولى منه على أن «لتلفي العاكم الشرعية والعماكم الملاية ابتداء من أول يناير سنة ١٩٥٦ وتحال الدعاوى المنظورة

أساسها لغاية ديسمبر ١٩٥٥ إلى العاكم الوطنية لا يسمى بالنظر فيها وفقاً لأحكام قانون المرافعات ويكون رسوم مهنية ..
اللغ «تم جاءت المادة الخامسة من ذلك القانون أنقطع صرامة في بيان تحد الشارع في أن تتحقق القواعد الإمبرالية في مسائل الأحوال الشخصية لقانون المرافعات حيث نصت على أن تتبع أحكام قانون المرافعات في الأدلة ذات الصلة بمسائل الأحوال الشخصية أو الوقوف التي كانت من اهتماص العاكم الشرعية أو المجالس الولية عدا الأصول التي وردت بشأنها تواعد خاصة في لائحة ترتيب العاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة لها» بما سؤداته أن بعض الادلة الأولى والخامسة من القانون رقم ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد أرسينا قاعدتين، أولاهما هي تحصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإمبرالية التي تحكم مسائل الأحوال الشخصية، بحيث ينحصر نظام حكم المادة ٢٨ من لائحة ترتيب العاكم الشرعية فيما يعيّل فيه إلى أربع الأقوال من سذهب أبيه منهية إلى القواعد التي تتصل بما يعرض من أمر تتعلق بتطبيقات اللائحة ذاتها باعتبار أن الأصل في هذه اللائحة أنها لائحة إمبرالية ، وثانية القاعدتين أنه في المسائل الإمبرالية يكون قانون المرافعات المدنية والتجارية هو القانون العام الذي تطبق أحكامه على كل مسألة إمبرالية لم يرد بشأنها حكم خاص في لائحة ترتيب العاكم الشرعية أو في أي قانون آخر.

يجرى أعمال تلك البادئ ب بواسطة العاكم
الى تحرلى تطبيق التشريعات ذو ثما هامة
إلى افراغها فى نصوص تشريعية محددة
مستوفاه للإجراءات التى عينها الدستور لا
أعزوه الشخص على ذلك صرامة قضائية رقم
٢٠ لسنة اقتصادية مجلس عامايو سنة
١٩٨٥ ، والقضية رقم ٧٦ لسنة ٦٣ مجلس
١٤١، ١٩٨٧/٤/٤ لسنة ٦٤ مجلس
١٩٨٧/٤/٤ فإن ذلك القضايا يكون قد جاء
في إطار بيئة تشريعية تغيرت هنرها
بنصوص دستورية حاكمة وقضاء دستوري
قوته الإلزامية هي قوة القانون.

وحيث أنه إذ صدر قانون المرافعات
الدينية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ ونص
في المادة الأولى من مواد إصداره على
النحو قانون المرافعات السابق رقم ٧٧ لسنة
٤٩ وعلى النحو كل حكم يخالف ما جاء فيه
من أحكام ، فإنه بذلك لم يعد من سبيل
لصحة إيه مسألة إهمالية إلا أن يكون لها
سند في هذا القانون أو في أي قانون
خاص آخر . إذ كان ذلك وكان نعم المادة
الثالثة من هذا القانون قد جرى على أن
«لا يقبل أي طلب أو دفع لاتكون لصالبه
فيه صلعة قائلة يقرها القانون ..»
والصلعة القائلة التي يقرها القانون في
هذا الصدد هي الصلعة في صياغة من من
أبدى الطلب أو الدفع أو صياغة سرقة
القانوني الموضوعي ، وبسبب أن تكون هذه
الصلعة صلعة مباشرة ، لأن الصلعة
الباشرة هي مناط المدعوي بحيث لو تختلفت
كانت المدعوى غير مقبولة (يراجع الدكتور
فتحى والى - الوسيط فى قانون القضاء

إليه لم بين على سانشة نصوص وأحكام
المادتين الدولى والمساسة من القانون ٤٦٢ أو
بيان كيفية أعمالهما فى التطبيق فإن
إغفاله لهما مع تفاصيلها واستمرار
سريانهما ، يوجب انفاذ أملاكهما
والاتفاقات عن أي قضايا يطالقها .
وحيث أنه فضل عملاً تقدم فإن القاضى

المشار إليه بات بعد صدور دستور سنة ٧٦
بنصراً عن سوابق البible التشريعية
الصرية الجديدة فى تسمة هرسها ، ذلك أن
هذا القضايا إذا أطلق اعمال أرفع الأحوال
نى مدحى الإسلام أباً هنفية فنياً يتجاوز
محدود الإهالة التي تضمنتها المادة ٢٨٠ من
لائحة ترتيب العاكم الشرعية ، وهي إهالة
تقتصر على وحوب الأخذ بأرفع الأحوال فى
هذا النذهب فيما يعرض من أمر تعلق
بتنظيم هذه الازمة الإبراهيمية ، فإنه
يمكون فى الواقع الأسر قد اعمل موضوعها
أحمد النذهب الذى تقوم عليه الشريعة
الإسلامية إعمالاً قضايا دون أن يصدر بها
قانون ، وإن كان نعم المادة الثانية من
الدستور قد جرى على أن «الإسلام دين
الدولة» والملة العربية لغتها الرسمية ،
ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر
الرئيسي للتشرعى» وكان قضايا المسألة
الدستورية العليا قد استقر على أن الخطاب
فى هذا النص سوجه إلى المشرع ، وليس
مزداه أعمال مبادىء الشريعة الإسلامية
 مباشرة وقبل صدور تشريع بها . إذ «لو
أراد المشرع الدستورى فعل مبادىء الشريعة
الإسلامية من بين القواعد المدرجة فى
الدستور على وجه التعميد أو تصدى أن



الدائن - طبعة سنة ٩٥٩٣ ص ٩٥ وسابعها
ونفس الطعن رقم ١٥ لسنة ٣٦٦ لـ«أموال
شخصية» جلسة ١٩٧٦/١٧٧، طعن رقم
٩٠ لسنة ١١٦ لـ جلسة ١٩٤٧/١٢/١١، طعن
٣٤١ لسنة ٢٧ لـ جلسة ١٩٤١/٥/١٦، طعن
رقم ١٢٦ لسنة ٣٥ لـ جلسة ١٩٧٧/١٢/٢٠،
طعن رقم ٨ لسنة ١٠٠ لـ جلسة
١٩٧٥/١٢/٣، إذ كان ذلك وكانت الدعوى
المائلة بكل ما استعملت عليه من طلبات قد
رفعت بحسبانها دعوى محبة تستند إلى
أحكام الشريعة الإسلامية لم يبع رافعوها
أن لهم في نفسها صلة مباشرة وقائلة
يقرها القانون ، ولم تكن أحكام لائحة
ترتيب المحاكم الشرعية أو أي قانون آخر
قد أوردت أحكاماً تنظم شروط قبول هذه
الدعوى وأورثتها ، بما يكون الأسر في
شأنها خاضعاً لقانون المألفات الدينية
والتجارية الذي لم ينظم بدوره أوضاع
هذه الدعوى في أحكامه ، وأدت هذه

وحيث أنه عن المروقات شاسلة مقابل
أتعاب الماء، فقد حارت لزاماً على
رافعى الدعوى بحسبانهم فسروا غرم
التداعى وذلك عمدًا بالمادتين ١٧٤٢ من
قانون المألفات والمادة ١٨٧ من القانون
رقم ١٧ لسنة ١٩٨٣ فى شأن العasmaة.

فليذهب الأسباب

مكتمل العكلة / بعدم قبول
الدعوى والزام رافعها بالชำระ
وسميع عشرة هنودها مقابل اتعاب
الماء.

اسين السر رئيس العكلة

خطاب الحرية



الإمام الشافعى:

بين القداسة والبشرية

(مشكلات البحث في التراث)

د. نصر حامد أبو زيد

القرية الصغيرة، بحكم تطور وسائل الاتصال ونقل المعلومات، وهل يمكن تجديد الفكر الديني دون متناول «تراث» هذا الفكر تناولاً تحليلياً نقدياً، يتجاوز حدود التناول التقليدي ذي الطابع الاحتلالى الذي يكتفى بترديد الأفكار التراثية بعد أن يقوم باختزالها واحتصارها، فتفقد حيويتها وخصوصيتها، وتتصبح أشبه بالمعرفة المجردة؟.

والتساؤل الثاني الذى يطرح نفسه: هل الأئمة الأربع والخلفاء الأربع ومن سواهم من الأئمة والخلفاء إلا بشرا مارسوا حقهم فى الاجتهاد والتفكير، وتركوا الناتراثاً يستحق هنا أن نذكر فيه ونجتهد كما فكروا هم واجتهدوا؟ أم أن الخطاب الدينى يرفع لواء «الاجتهاد» و«التجدید» بشرط أن يدور المجتهد والجدد فى إطار اجتهادات وتجديدات بعض كبارهم؟ والسؤال الثانى يتولد

كثير من اللغط الذى أثير حول عقيدة المؤلف، إلى حد الاتهام بالردة، مستنبطاً ظاهرياً من قراءة هذا الكتاب، وهذا أمر غريب ومثير يستحق التأمل والتعليق: إلى هذا الحد تكون الدراسة التحليلية النقدية للكفر واحد من الأئمة جارحة للخطاب الدينى، فيمسارع إلى إشارة الشعور الدينى عند العامة، دون أن يدرك أن هذه المسألة مارض مع كل الإطروحات السياسية التى يرفعها هذا الخطاب لحشد الجماهير؟، منفهم «الصحوة الإسلامية» يفترض تجديداً فى مجال الفكر الدينى يجعله ملائماً لحاجات العصر، ويجعله قادرًا على الوثاء بتقديم إجابات للتساؤلات الكبرى التى تشفل الإنسان المسلم فى واقعه من جهة، وفي علاقة هذا الواقع بالعالم من حوله من جهة أخرى، ذلك العالم الذى لم يعد جائزًا ومتجمعاً متصللاً، بل صثار فى حكم

عنه سؤال ثالث- جارح هذه المرة- هل امتلاكهم للإمام الشافعى وللذكرى وللتراجم بشكل عام، ويتصورون بناء على ذلك أنه ليس من حق أحد سواهم أن يكتب عن الإمام الشافعى أو من قبيله من الأئمة.

الدليل على ذلك قول محمد بلتاجى- عميد كلية دار العلوم وأستاذ الفقه وأصوله- بين يدى تعليقه على الكتاب «إن.. كتب فى صلب تخصصى وهو الفقه وأصوله وهذا ليس تخصصص» (جريدة الشعب، ١٦ ابريل ١٩٩٢، ص. ٢)، ويؤكد هذا مرة ثانية بقوله «إن.. كتب فى تخصصات أصول الفقه (الشريعة) وليس اللغة العربية أو الدراسات الأدبية واللغوية، وما كتب فيه هو تخصص لجنة الشريعة، ومن هنا جاء تقريرى هذا» وليس الأمر فى الحقيقة محتاجاً لهذا التبرير فمن حق محمد بلتاجى، ومن حق كل مهتم بالتراجم، أن يعلق على الكتاب وينتقد، لكن ليس من حق أحد الأدعى باستثنار التخصص، فضلاً عن أن الحديث عن «التخصصات» بوصفها مناطق ملكية خاصة بحديث جافى أبسط مبادىء المعرفة العامة، وهو هو بلتاجى يضع تخصصات «الفقه» و«اللغة» و«الأدب» في جزء منعزلة. صحيح أنه يتراجع نسبياً عن حق الامتلاك هذا، ولكن تراجع ينطلق من كون «التخصص» بالمعنى السالِف يمتلك الحقيقة المعرفية المطلقة للمجال الذى يتحدث عنه.. يقول: «إنه ليس مجرماً على أى باحث أو أى مسلم الكلام أو الكتابة في الشريعة، ولكن عليه فقط إذا أتحم نفسة بدون علم فعليه أن وتداري تقليديته إنهم يتتصورون يتحمل المسئولية العملية عن ذلك».

الموقف الدفاعي الذى يحتمى به بعض ممثلى الخطاب الدينى ضد تحليل أفكار الشافعى ونقدها هو فى الحقيقة دفاع عن الشافعى الذى أتجز مشروعاً الفكرى فى القرن الثانى الهجرى، وتوفى فى أوائل القرن الثالث، أم هو فى الحقيقة دفاع عن «التقليد» الذى يحتمى باسم الإمام الشافعى بكل ما يمثله فى الفسيفسير الإسلامى من قيمة علمية وفكيرية؟.

فى طرح هذا السؤال الأخير ينكشف المستور فى بنية الخطاب الدينى، فهو خطاب يحتمى بالتراجم ويحوله إلى ساتر للدفاع عن أفكاره، هذات الطابع «التقليدى» الذى يعيى إلى «بقاء الوضع على ما هو عليه» وذلك فى تعارض تام مع ادعاءاته السياسية. وهذا يكشف أن الدفاع المستميت موجه للطابع النقدى للخطاب الذى يطرحه الكتاب، خامساً حين يكشف «خطوط» التقليد الفنية المتعددة من القرن الثانى- حتى القرن الخامس عشر والهجري «النقد بمعناه» العلمى أي المسلح بمنهج تحليل الخطاب هو «العدو» الذى يريد الخطاب الدينى أن يقتاله، ولكن تسهل له عملية «الاغتيال» تلك، يقوم بعملية إضفاء قداسة على الوهابى «خطاب الشافعى»، تنتهي به عن أن يكون موضوعاً للدرس التحليلي النقدى، لكن عملية «إضفاء القدسية» هذه يراد بها أن تغلى- في الحقيقة- أطروحات ذلك الخطاب الدينى، وتدارى تقليديته إنهم يتتصورون يتحمل المسئولية العملية عن ذلك».

ولاشك أن هذا كلام أقرب إلى الدقة وال موضوعية باستثناء هذا الجمع بين «الباحث» و«المسلم» في امتلاك حق الكلام والكتابة عن الشريعة. هذا حق الباحثين فقط، من حيث صفتهم تلك الانشغال بالبحث وامتلاك أدواته. لا من حيث أية صفة أخرى. الشخص «المسلم» لا يحق له أن يتحدث أو يكتب مجرد أنه مسم والإضاعت الحدود الفاصلة بين «العلم» و«الدرشة» فضلاً عن احترام التخصص الذي يبالغ فيه محمد بلتاجي، والخلط الذي ينافي صفات «الباحث» وصفة «المسلم» هو بيت الداء في ثقافتنا الدينية المعاصرة حيث حدود التمايز بين «العلم» و«الوعظ» غير واضحة، إذ كل من يمارس «الوعظ» يسمى عالماً، وكثير من يحملون القباب العلمية ويعملون في مؤسسات علمية يكتسبون شهرتهم بصلة استناداً إلى اسم «الإمام الشافعى» في عنوان الكتاب، ولم يقر الأئمّة باقى العنوان وهو مركز الدراسات وبؤرة البحث وتأسيس الإيديولوجيا الوسطية». هذا الدفء يتحقق امتلاك «التخصص»، هو في حقيقته دفاع عن «مناطق» من التقليد يخش البعض أن ينتهكها سلاح التحليل العلمي التقديري، لأن هذا الأخير سيكشف عن «معنون» التكرار، والإعادة دون إفادة، في كثير من الكتب والبحوث التي تسمى «علمية»، والترينه البعض على أساسها الدرجات، والرتب. ليس الأمر إذن دفاعاً عن الإمام الشافعى ولا دفاعاً من التراث، بل هو ابتزاز لشاعر المسلمين الطيبين ليساندوا أصحاب

لكن حرم محمد بلتاجي على حق امتلاك التخصص يظل هاجساً مورقاً، وأعتقد أنه هو الذي نقله للدكتور مامون سلامة - رئيس جامعة القاهرة السابق - الذي طرح على السؤال في مصيف مربكة حين قال فجأة في سياق حوارنا حول تقرير عبد الصبور شاهين: «ما العلاقة بين قسم اللغة العربية والإمام الشافعى؟» عملكم هو دراسة اللغة والأدب فقط، فلماذا تكتب كتاباً عن الإمام الشافعى؟ (1) وكان من الطبيعي أن يباغتنا السؤال - أقصد الدكتور أحمد مرسى رئيس قسم اللغة العربية آنذاك

الصالح في اغتيال المنهج العلمي ودراسته وتحليله كلما استجدت مناهج التحليلي التقديري، والسؤال الآن، أيها أكثر احتراما للتراث وتقديرها له: أولئك الذين يكررونها بالليات الافتراض والتخييم اعتمادا على الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين يتصدرون للأصول فهم وتمثيلا ونقدا؟! الإجابة واضحة، فالفريقي الأول لا يفعل أكثر مما يفعله الوارث الكسول بما ورثه - والتراث هو ميراثنا الفكري عن الأ előados. - لأنه يكتفى باستهلاكه بالاعتماد عليه اعتمادا تماما فيتناقض مع مرور الزمن وتقل قيمة، ومع توالى الأجيال يتناقض التراث ويتأكل حتى الوصول إلى حالة «العموز» و«الفقر» المكرى والمغلق». وهذا حال فكرنا الدينى الآن: أين هو من حيوية تراث القرنين الثالث والرابع، وأين هو من تسامحه وانفتاحه على كل الثقافات السابقة.

إن الفارق بين الفكر الدينى الحالى والفكر الدينى الكلاسيكى فى عصور الازدهار - وقبل الدخول فى عصور التقليد - هو الفارق بين «التقليد» و«الابداع» بين «التعصب» و«التسامح» بين «الانفلاق»، وضيق الأفق من جهة وبين «الانفتاح»، الحر الخلاق من جهة أخرى والفريق الثانى من الباحثين (الوارثين) يتعاملون مع التراث تعامل الذى يريد أن ينمى هذا التراث ويضيف إليه ولا يكتفى بمجرد استهلاكه والاعتماد عليه. إن هذا التراث لا يتوجه بالتراث والتقليد، بل يتوجه بـ «السلبي» دون تعصب أو حمية زائنة أو تقدير لفكرة بشرى واجتهاد إنسانى.

الكتاب- كما سبقت الإشارة- ليس منهم فيها. الجامع لهم تلك المنهجية «الوسطية»، التي تحدد لكل منهم بطريقته الخاصة- وفي سياق مجاله الخاص- كيفية صياغة الأفكار. والمناهيم المسلمة الثانية أن أي نشاط فكري- في أي مجال معرفي- ليس نشاطاً مفارقأ لطبيعة الشكلاط لاجتناعية (الاقتصادية- السياسية- الفكرية) التي تشفل الكائن الاجتماعي.

والمفكر كائن اجتماعي يمارس فعاليته التكثيفية غير منعزل أو متعال عن طبيعته الأساسية تلك، لذلك لا يمكن النظر إلى الأحكام، وإنما المقصود رصد «الآيات» التأكيد ذاتها من حيث هي عملية- أو عمليات- ذهنية، إنها دراسة في «المنهج» بمعنى الفلسفى». وهو «منهج» لم يطرأ على الشافعى طرحاً مباشراً وإنما نجده مبثوثاً بطريقة «ضمنية» في كل كتاباته.

ومحاولة الكشف عن تلك الآليات يعتمد على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، أولى تلك المسلمات، أن أي مجال من مجالات المعرفة ليس مجالاً منفصلاً عن باقى المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلاؤ مثلاً ب مجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، مثلاً قد تكون قريبة كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قرباً كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن هي العلوم المؤسسة الممتدة كصلة بكل العلوم هذه الاستئناف تكشف ما هو معنى في خطاب الشافعى، فنفهم من سياق تحليلات الشافعى التي تشير لها هذه الاستئناف أنه كان ينما في اتجاهات أخرى في الثقافة لم تصل لنا أراءها بشكل

دراسة في فقه الإمام الشافعى من منظور علم الفقه، وإنما هو دراسة في «نظريات المعرفة»، كما يطرحها فكر الشافعى من خلال علم اللغة، علم الفقه الذي «أصله» الشافعى ليس هو موضوع عنabil الموضوع هو «الأصول» النظرية التي أقام عليها الشافعى وسائله الاستدلالية وإجراءاته المنهجية، ومرة أخرى ليس المقصود «الأصول» التشريعية أو المذهبية التي يستنبط منها الأحكام، وإنما المقصود رصد «الآيات» التأكيد ذاتها من حيث هي عملية- أو عمليات- ذهنية، إنها دراسة في «المنهج» بمعنى الفلسفى». وهو «منهج» لم يطرأ على الشافعى طرحاً مباشراً وإنما نجده مبثوثاً بطريقة «ضمنية» في كل كتاباته.

ومحاولة الكشف عن تلك الآليات يعتمد على مجموعة من المسلمات التي تحدد منهجية القراءة الكاشفة، أولى تلك المسلمات، أن أي مجال من مجالات

المعرفة ليس مجالاً منفصلاً عن باقى المجالات الأخرى في سياق ثقافة محددة، فمجال علم النحو وعلوم اللغة مثلاؤ مثلاً ب مجالات العلوم الأخرى في الثقافة العربية الإسلامية، مثلاً قد تكون قريبة كالصلة بالبلاغة والفقه، وقد تكون أقل قرباً كصلة تلك العلوم بعلم الكلام والفلسفة، وعلوم الحديث والقرآن هي العلوم المؤسسة الممتدة كصلة بكل العلوم هذه الاستئناف تكشف ما هو معنى في خطاب الشافعى، فنفهم من سياق تحليلات الشافعى التي تشير لها هذه الاستئناف أنه كان ينما في اتجاهات أخرى في الثقافة لم تصل لنا أراءها بشكل واحد، رغم اختلاف المجالات التي ساهم كل

متكملاً، وهذا بدوره يطرح أستلة أخرى «المنظور» الذي يحدد للإنسان معايير الصواب والخطأ والثواب والعقاب والمحرم والمحل بالمعنى الاجتماعي لا الدينـ أي المسموح به المرغوب والمنوع المعيبـ خطابه.

بكل ما يتدلى في بنية هذا المنظور تبرز لذاتطبيعة الهموم الاجتماعية المحركة للفكر الشافعى والمحددة لآليات المسموح به المرغوب والمنوع المعيبـ

المسلمة الثالثة أن منهجية الفكر تكتسب صفة «الصدق» أو «عدم الصدق» من منظور «رؤيا العالم» التي تختلف من جماعات إلى أخرى داخل الثقافة الواحدة في تفاصيلها وإن تشابهت في كلياتها. وبعبارة أخرى ثمة منظور كل إسلامي للعالم لا يختلف عند الجماعات (بالمعنى الاجتماعي أو المعرفي) المختلفة، ولكن تفاصيل هذا المنظور تختلف من جماعة إلى أخرى فلابد من مثل أن تعتبر أن رؤيا العالم «عند المعتزلة» تتشابه في تفاصيلها مع رؤيا العالم عند «الأشاعرة» وقد يدخل في رؤيا العالم الاعتزالية بلا غيون ونحوه ونقاد، والأمرنفسيـ ينطبق على الرؤوية «الاشعورية» أو «الشيعية» للعالم، وحين ندخل «رؤيا العالم» في تحليلنا للفكر يصبح «الصدق» أو «عدم الصدق» أموراً نسبية، أي تاريخية بالمعنى الاجتماعيـ وهذا هو الذي يجعل مكاننا لنا الحديث عن «أيديولوجيات» مختلفة داخل النظام الفكري الإسلامي، ويسمح لنا بوضع فكر الإمام الشافعى داخل منظومة الإيديولوجية «الوسطية» التي تفترضـ

ـ وكلمة «إيديولوجية» أصبحت كلمة مرتبطة بعد أن تم تعريفها في مجالات الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفلسفى، كما فى مجال النقد الأدبى ونظرية الأدب والفنونـ هي تعنى

ـ

الصلمة الرابعة: أن كل الخلافات الاجتماعية (الاقتصادية، السياسية والفكرية) بين الجماعات المختلفة في تاريخ الدولة الإسلامية كان يتم التعبير عنها من خلال **اللثاف الدينية** في شكلها الأيديولوجي. لم يكن ممكناً ممارسة أي ضراعة إلا على حلب الخلاف حول قضايا التفسير والتأويل، أي النزاع على ملكية النصوص والحرمن على استنطاقها بما يزيد التوجهات والمصالح التي تعبّر عنها الجماعات الفكرية. إن تناول تاريخ الفكر الإسلامي بوصفه نذراً حول «الحقيقة» يمكن جسمه. هو في الحقيقة نوع من التزيف الأيديولوجي للتاريخ وللذكر معاً فتاريخ الفكر ليس إلا تعبيراً متميزاً عن التاريخ الاجتماعي بمعناه العميق، وسيطرة اتجاه فكري بعيته على باقى التيارات الفكرية الأخرى لا يعني أن هذا التيار قد امتاز بالـ«الحقيقة» وسيطرب بها فقد سيطر «المُعتزلة» مثلاً فترة من الزمن على حركة الفكر بمساعدة السلطة السياسية، والخليفة المأمون على قمتها، ثم حدث انقلاب فكري في مصر «المتوكل»، جعل السيطرة للحنبلية التي تم إطلاق اسم «أهل السنة والجماعة» عليها، وهو اسم ذو طابع أيدلولوجي واضح لأنّه يعني بدلاله المخالفة - نزع الصفة عن التيارات الأخرى المخالفة.

الاتجاهات المخالفة، إن السيطرة تتم وفق
اليات سلطوية ذات طبيعة سياسية
غالباً، وهي الآليات لا علاقة لها بمفهوم
«الحقيقة» بالمعنى الفلسفى، لأن الآليات
تلخص «حقائقها» في الوعي الجماعي بعد
أن تكشف على هامشات السرمنية
والابدية، وليس معنى ذلك أن «حقائق»
الاتجاهات المخالفة هي «الحقائق» بالمعنى
الفلسفى، بل هي أيضاً «حقائق» نسبية،
لذلك يجب أن تحتل في التحليل العلمي
مكانة مساوية لـ«الحقائق»، التي تطرحها
الاتجاهات المسيطرة، هكذا يتعامل منهج
«تحليل الخطاب» مع تاريخ الفكر، فلا
يفصله عن جذوره الاجتماعية من جهة،
ولا يعطي لأحد الاتجاهات منطق السيادة
ل مجرد الشيوع والانتشار والشهرة من جهة
أخرى.

السلمة السياسية: أن «المستقر»،
و«الثابت» في الفكر الدينى الراهن
ينتمى في أحيان كثيرة إلى جذور تراثية
هنا وهناك. قد تكون الصلة واضحة بين
الآنى الراهن وبين التراثي القديم وقد
لاتكون كذلك فتحتاج إلى الآليات تحليل
ذات طبيعة خاصة قادرة على «الحفر» من
أجل رد الأفكار إلى أصولها وبيان
منشئها الإيديولوجي و حين ينكشف
الأساس الإيديولوجي لبعض تلك
المستقر» و«الثابت» تنتهي عنه أوصاف
الحادق الثابتة، أو «ما هو معروف من
الحقائق المثبتة». إن للأفكار تارياً،
وحيث يتم طمس هذا التاريخ تحول تلك
الأفكار إلى «عقائد» فيدخل في مجال
«الدين» مالييس منه، ويصبح الاجتهاد
البشرى ذو الطابع الإيديولوجي نصوصاً



هل يظل كما هو أسيير التردد والتكرار
أم ينطلق إلى آفاق البحث الحر القادر
على «فهم» التراث والتجاذل معه،
والإضافة إليه؟
هذا هي القضية.

مقدسة. هذه المسألة السادسة تكشف لنا
عن بعد الصراع الآنى بين منهجه «تحليل
الخطاب» ومنهج القراءات التكاريدية
التي لا تضيف شيئاً إلى ما سبق، إن
صراع حول «الوعن» الإسلامي الراهن:

نشرت «أدب ونقد» هذا المقال في عددها قبل الماضي، فبراير ١٩٩٤، وللاسف فقد
سقطت منه، بسبب خطأ نسوي وقع فيه مدير التحرير، ثلاث ملخصات . ونعيد نشره،
هنا، معذرين للكاتب والقراء (مدير التحرير).

حكايتنا يا إبراهيم

أحمد زغلول الشيطى



«ابراهيم قصة لم تكتب»
هل يمكن لهذا المجاز النفاد الى
 المصير؟

من زيارة الى اخرى كنت ارى
ابراهيم يذوى، ويزداد في الوقت ذاته
شهرة ورسوخا. غير اننى لم اكن
استطيع ان احكى معه.. اكتشفت
متاخرًا أن الحوار معه غير ممكن. لا يريد
ابراهيم ان يحاور احدا، وهل يريد
مفن يأخذه الوجه غير مستمع يقبل

جائني صوت صديقى عبر التليفون:
ابراهيم فهمى مات النهارده. انعقد
لسانى وأنا أستمع الى الصوت الحزين
يسرد تفصيلات موته. بت غير قادر
على مواصلة المكالمة.. هل كان شمه صوت
انتخاب مكتوم ياتى عبر الهاتف،
يحاصرنى فى الكابينة الزجاجية،
ويردنى الى مصيرنا فى بلاد راحت
تنزق دون هوادة؟
أنهيت المكالمة سريعا وخرجت وحدى
إلى: ابراهيم.

مازوجة ببلده. كان كلامه عن الطابع النوبى للبيت، وعن خوفه من فقدانه، قاطعاً ومحدداً وبلا غاء. لقد أدركـتـ ربما متأخراًـ أنه غيـبـ، ربما دون عـدمـ «النوبـةـ» التي انتـجـتـ هذهـ المشـكـلةـ، ليـفـسـحـ المجالـ «للـنـوبـةـ» الأخرىـ، نـوـبةـ الكـتابـةـ/ـالـفنـاءـ. يـفـمـرـنـىـ اليـقـيـنـ أنـ هـذـاـ الشـقـاقـ كانـ مـصـيـرـهـ المـاسـاوـىـ الـذـىـ لـأـنـجـاهـ لـهـ مـنـهـ. هـذـاـ مـضـىـ إـبرـاهـيمـ دونـ أنـ يـحـكـيـ حـكاـيـتـهـ الـأـخـرىـ، تـلـكـ الـحـكاـيـةـ التـىـ اخـتـلـلـهـ إـلـىـ سـؤـالـ قـانـونـ عـقـارـىـ وـهـ يـشـرـبـ أـكـوابـ الـبـيـرـةـ. فـقـطـ حـكـىـ الـحـكاـيـةـ التـىـ يـمـكـنـ لـلـسـادـةـ رـؤـسـاءـ تـصـرـيرـ الـعـاصـمـةـ أـنـ يـتـقـبـلـهـاـ مـنـهـ، وـيـعـطـوهـ مـنـهـ الـجـواـزـ، وـيـعـمـدـهـ كـاتـبـاـ. غـيرـ أـنـهـ لـمـ يـحـكـيـ الـحـكاـيـةـ الـوـحـيدـةـ الـقـادـرـةـ عـلـىـ جـعـلـهـ يـعـيـشـ، وـيـرـحلـ كـمـاـ يـمـكـنـ لـهـ أـنـ يـرـحلـ. أـلـمـ يـخـتـرـقـنـ هـذـاـ الشـقـاقـ ذاتـهـ، نـحنـ الـأـجيـالـ التـىـ جـاءـتـ فـيـ أـزـمـنـةـ الـهـزـامـ؟ إـذـنـ مـنـ يـحـكـيـ حـكاـيـتـناـ؟ مـنـ يـحـكـيـ حـكاـيـتـناـ يـاـ إـبرـاهـيمـ، وـالـوقـتـ ضـيقـ، وـنـحنـ لـمـ نـمـهـلـ أـنـفـسـنـاـ وـلـمـ يـمـهـلـنـاـ أحدـ. هـاـ أـنـاـ أـتـولـهـاـ لـكـ كـمـاـ قـالـهـاـ «ـالـعـقـادـ»ـ فـىـ رـحـيلـ «ـالـماـزنـىـ»ـ، أـتـولـهـاـ وـقـدـ صـرـتـ كـاتـبـاـ أـسـمـعـ صـوتـكـ تـتـحدـثـ بـأـنـافـيـ الإـذـاعـةـ الـبـرـيـطـانـيـةـ «ـسـلـامـ عـلـيـكـ يـاـ إـبرـاهـيمـ». «ـسـلـامـ»ـ طـوـاعـيـةـ الـانـسـهـارـ فـيـ الـأـفـنـيـةـ؟ـ أـنـكـهـ، بـجـسـدـهـ النـحـيلـ الـمـائـلـ إـلـىـ جـانـبـ، وـرـأـسـهـ الـمـطـوـحةـ إـلـىـ الـورـاءـ جـالـسـاـ عـلـىـ مـقـهىـ «ـزـهـرـةـ الـبـيـستانـ»ـ يـدـخـنـ الشـيشـةـ وـكـشـكـولـ كـبـيرـ الصـفـحـاتـ يـقـدـمـهـ لـىـ عـلـىـ أـنـقـصـوـلـ مـنـ روـاـيـةـ يـكـتـبـهاـ..ـ أـرـىـ خـطـهـ الـوـاضـعـ الـجـمـيلـ وـلـاـ أـقـرـأـ سـوىـ الـفـنـاءـ. يـوـاتـيـنـىـ الشـعـورـ أـنـ هـذـهـ روـاـيـةـ لـنـ تـكـتمـ، وـأـنـهـ ثـيـرـ قـادـرـ عـلـىـ أـنـ تـصـلـبـ عـودـهـ.

لـعـلـنـاـ كـنـاـ فـيـ عـامـ ٨٨ـ حـينـ أـسـرـ لـىـ إـبرـاهـيمـ أـنـهـ يـرـيدـنـىـ وـقـدـ بـدـاـ عـلـيـهـ أـنـ ثـمـةـ مـاـيـقـلـقـهـ. سـرـتـ مـعـهـ مـقـهىـ الـبـيـستانـ الـىـ مـقـهىـ «ـعـلـىـ بـابـاـ»ـ. كـانـ عـلـىـ مـاـيـبـدـوـ قدـ قـبـضـ مـبـلـغاـ مـنـ مـالـ، وـكـانـ نـاقـمـاـ عـلـىـ بـعـضـ الـمـثـقـلـينـ مـنـ روـادـ الـمـقـاهـىـ.

قلـتـ سـاخـذـ شـايـاـ.

وـطـلـبـ لـنـفـسـهـ بـيـرـةـ.

قالـ: إـنـ لـهـ بـيـتاـ نـوـبـيـاـ جـمـيـلاـ، وـلـانـ خـتـهـ عـلـىـ مـاـذـكـرـ تـقـيمـ فـيـهـ أـوـ فـيـ جـزـءـ مـنـهـ وـأـنـ حـيـازـتـهـ لـهـذـاـ الـبـيـتـ بـاتـ مـهـدـدـةـ لـسـبـبـ مـالـ أـعـدـ أـنـكـرـ، وـأـنـهـ يـرـيدـ الـاحـتـفـاظـ بـهـذـاـ الـبـيـتـ لـيـدـعـوـ لـيـهـ أـصـدـقاـءـ مـنـ الـقـاهـرـةـ.

كانـ يـرـيدـ مـنـ الرـأـيـ القـانـونـيـ باـعـتـبارـيـ محـامـ مـارـسـ لـلـمـهـنـةـ.

أـنـكـرـ أـنـىـ عـجـبـ لـهـذـاـ الـمـغـنـىـ النـوبـسـ، وـهـوـ يـتـحدـثـ عـنـ عـلـاقـةـ بـدـتـ لـىـ

الديوان الصغير



ساد العدد - سعيد سر
للساد أى سعادها وقوف
مدحه بها وترعمنا بوقته
الراجل يستغرقنا في حلها الـ
عافية حشنة (لغتها)
تخرج المقادير من مطافئها
لا تأبه عند تأثير المطرقة
طآن لها
ريانه هرة البال - خربته سيف الدهان
عنزة قفلونه (لـ إبراهيم فهمي)
إذا ثناها يتناحأ غصان
طاوله أيامه - عبرت وعاذلته
ثمرة مانجو نضبت على العود - وما فوالقطط
هزيرة فبلونه ، ولا عرفت كيف علىها

ثلاثة نصوص لابراهيم فهمي



فى البدء كان العشق فى البدء كان السفر

ابراهيم فهمى، فتى النوبة الجميل (٤٢ عاماً). الأسم، الفوضوى . عاشت معه حكايات النوبة وتراجيديات التحول، فى تاريخها القريب ، كتب لنا مؤخراً كلمة مؤثرة - فى تقديم الشمندوره - عن تعلمه من «الناظر» محمد خليل قاسم، معتد بموطنه الأصلى اعتداداً مسراً، لكنه المصرى بامتياز .

قدم : العشق اوله القرى، القمر بوبا، بحر النيل، كتب سيناريو فيلم: «فى العشق والسفر» أخرجه هانى لاشين. وتشاء المصادرات ان يعرضه التليفزيون المصرى بعد يومين من رحيله. كان نصيبه من الإعلام المصرى هو قول المذيعة قبل تقديم الفيلم: «بالمناسبة ، كاتب الفيلم مات من يومين !»

علاقته «بأدب ونقد» علاقة وصال وهوى. حياة شاقة، وإلهام يمشى على الطرقات.

كنت تراه بالجلباب الأبيض، أحياناً، يقرأ، آخر قصصه للاصدقاء .
ابراهيم فهمى : الاجتراء الأدبى ، والالتصاق بالجذر، والجنون، والحداثة.

علاقته بالحياة علاقة : عشق.

علاقته بالحياة علاقة : سفر.

اما السؤال المعلق فى رقبة الثقافة المصرية فهو:
لماذا يموت المبدعون قبل الموت؟

«أدب ونقد»



عايشة جذينة

للمطر، وبعد أن تكف السماء، نجمع
الجراد المبلل بالماء من وجه الصحارى
ونشغل نيراننا ونشوى ونأكل، وفاطمة
نقودى لاتكتف من الضحك ولا تكتف عن
الفداء وأحياناً تبكي، أخط على الأرض
خطوطاً وتخط خطوطاً أخرى لا أعرف
سرها!!

(إذا نزل ماء السماء على الأرض ،
تخرج الأفاعى والعقارب من جحورها) ،
لكن فاطمة نقودى تتقول لي: ثعابين
النوبة وعقاربها كرجالها لا تلدغ . وتتوهج

كان المطر قنانى عطر، ترشها
السماء على وجه الصحارى، فى ليلة
عيد، أول بشارات المطر هبوب الرياح
وطبول الرعاة فى التخوم، ينزل علينا
الجراد من سماء لأنعرفها ، يسد عين
الشمس كسحابة ، وفاطمة نقودى رغم
اللحى الكابس على قلبها الشباب بنت
أيامها وزمنها، (إيدك يا حبيب أملك)
وتجرى أمامى كمركب، تتراجع فى
عرض البحر، أرهقتها بانها بالحمل،
تخلع عنها ثوبها وتترك وجهها وشعرها

فيبيكىانه سويا لأنهما يريدان أن يبكيا
الساعة. تحب أمي «عايشة جنينة» كما
أحبها لكنها تقول لي: أن عقلها يهرب من
جسدها في ساعة لا يعرفها أحد وإياك أن
تصاحبها في جنونها وراء المطرا

.. تلك «الليلة» سمعنا صرراخاً أتيا
من نجع «عايشة جنينة». لبست أمي
سوادها وتهيات لرقصة الحزن، خلعت
مركتوبتها وتحزنت، وقفـت على عتبة
الباب وسائلت عن الراحل، فردت عليها
الحرير في نفس واحد «عايشة جنينة»
(لـدغـتها عـقرـبـ وـبعـدـ المـطـرـ تـخـرجـ
الـعـقـارـبـ مـنـ مـخـابـئـهـ) وـعاـيـشـةـ جـنـينـةـ
لاتـخـافـ مـنـ عـقـارـبـ النـوـبةـ، جـاتـهـ رـغـبةـ
فـيـ الـبـولـ، خـرـجـتـ مـنـ بـيـتـهاـ إـلـىـ الـخـلـاءـ،
كـنـاـ نـسـمـعـ صـوتـ بـوـلـهاـ عـلـىـ الـأـرـضـ
كـخـرـيرـ المـاءـ، تـبـولـ وـتـفـنـىـ وـتـقـلـبـ حـجـارـةـ
الـأـرـضـ بـيـدـهـاـ، تـرـمـيـ التـرـابـ مـكـانـهـ كـماـ
الـكـلـابـ وـالـقـطـطـ. أـخـبـرـتـ الحرـيرـ أـنـ شـمـسـ
الـصـبـاحـ أـشـرـقـتـ عـلـيـهـاـ وـحـولـهـاـ الـكـلـابـ
تـقـلـبـهـاـ وـتـعـوـىـ، بـوـجـدـنـ ذـنـابـ عـقـرـبـ
مـرـشـوـقـاـ فـيـ مـكـانـ مـنـ فـخـذـيـهـاـ يـخـجلـ أـنـ
يـذـكـرـنـ اـسـمـهـ أـسـمـاـ، مـاتـ عـاـيـشـةـ
جنـينـةـ وـلـاغـنـاءـ مـطـرـ وـلـاطـبـولـ رـاهـلـ.

على رجل تمنى أن يلـدـغـهاـ كـثـعبـانـ،
كان للـصـحـارـىـ رـائـحةـ مـنـ عـطـرـ وـزـهـورـ
وـسـوـسـنـ، مـرـةـ تـتـشـقـلـ فـاطـمـةـ نـقـوـىـ
عـلـىـ الـأـرـضـ، مـرـةـ تـشـيلـ الرـمـلـ الـمـبـلـلـ
وـتـرـشـهـ عـلـىـ لـحـمـهـ وـتـسـامـرـنـىـ، تـحـكـىـ لـىـ
الـحـكـاـيـاتـ وـتـزـيدـ النـارـ (لاتـخـفـ الشـعـابـينـ ،
لاتـخـفـ العـقـارـبـ كـرـجـالـ بلاـ ذـنـابـ)
وـتـكـشـفـ لـىـ عـنـ سـاقـيـهـاـ وـتـسـالـنـىـ: مـنـ
تـكـبـرـ كـىـ تـلـدـغـاـ وـلـهـ بـكـاءـ لـاـيـبـكـيـهـ أـحـدـ
وـلـهـ غـنـاءـ لـاـيـقـنـيـهـ أـحـدـ وـلـهـ سـاعـةـ تـجـفـ
فـيـهـ دـمـوعـهـاـ عـلـىـ خـدـهـاـ وـتـتـهـيـأـ لـلـرـحـيلـ،
وـأـنـتـظـرـ أـيـامـاـ وـلـيـالـىـ كـىـ يـرـجـعـ الـمـطـرـ
وـتـرـجـعـ طـبـولـ الرـعـاءـ وـتـرـجـعـ أـيـامـ
«ـعاـيـشـةـ جـنـينـةـ»

.. تحـبـ أمـيـ «ـعاـيـشـةـ جـنـينـةـ»ـ كـماـ
أـحـبـهـاـ (استـ الـبـيـنـاتـ لـاـ لـهـ سـنـدـ لـاـ لـهـ قـلـبـ
رـجـلـ يـحـنـ كـمـاـ حـنـانـ السـمـاءـ عـلـىـ
الـأـرـضـ) تـرـسلـ لـهـ أـمـيـ فـيـ الـمـواـسـمـ حـقـهاـ
فـيـ «ـدـشـيشـ»ـ الـقـمـعـ الـمـطـبـوخـ بـمـرـقـ اللـحـمـ
وـالـبـلـحـ وـالـحـلـوىـ وـالـشـائـىـ وـالـسـكـرـ إـذـاـ
غـابـتـ تـسـالـ عـنـهـاـ، تـنـادـيـ عـلـيـهـاـ كـىـ تـفـرجـ
عـنـهـاـ إـذـاـ أـحـزـنـهـاـ أـبـىـ وـتـنـادـيـ عـلـيـهـاـ كـىـ
يـفـرـحـاـ سـوـيـاـ وـيـصـيـبـاـ النـاسـ بـالـخـيـرـ
وـالـسـوـءـ مـعـاـ، وـيـتـذـكـرـاـ سـيـرـةـ رـاهـلـ

مواسم المانجو

الاعالي بغير ما صعدت، تسقط على الأرض جوارى كثمرة مانجو نضجت على أمها، تخبيء فى كل ركن من صدرها ثمرة ويحلو لها أن ترقص بصدرها الفواكه، وكلما أوشكت هزة قدميها على الأرض أن تسقط صدرها، أعادت ثماره إلى مكانها، (لى نهدان أجمل من نهود البنات)!! لى شوق أن أراها فرحة بصدرها، أصدقها أنها كبرت، وأخجل منها كما أخجل من البنات اللاتى كبرن كما أشجار المانجو تقول لى نايلة: متى تكبر كذكر المانجو؟!.. ولا أعرف كيف أفرق بين (الجميلة الجومانة، كما الأرض البو، لا بد لها من ماء وملح) كنت إذا أعجبتني ثمرة عالية، نضجت والوقت مواسم، أرميها بحجر، وكانت إذا أعجبتها ثمرة ركبت الشجرة (لاترم تيجان الأشجار الطيبة بالحجارة، للشجر جسد من لحم ودم كما الناس)، تبارك «نايلة» شمار المانجو وتقطفها بعدها ترميها لى فالتفتها فى حجرى، لها في طلوع الشجر حيلة . تجرى بجسدها على السيقان العالية كثعابين بيض الطيور، تكلم شجرة المانجو الأم بكلام لا أعرفه، تنزل من

إناث المانجو وذكوره، ومنا رأيت في عمرى شجراً ذakra (لكنها تعرف)!! متى تكبر ياولد كمانكر المانجو وأنا كما بنات المانجو، نزرع جنية واسعة ولانسرق الثمر من حدائق البنات! ١٩

(من يطلب المانجو الحلو يجرح يديه)!
(من يطلب البنات يتعب..)!

.. كان للحدائق الواسعة أسوارها العالية، ورائحة المانجو الناضج كخلطة مطر في صدر عروس، جاءتنا ساعة مسيف وحضرتنا ساعة مواسم، تعرف «نایلة» الديقة التي تشرق قبل أختها، تعرف أين هي مواضع الثمر .. وتعرف جنسه من أبياته، اليوم اثمرت شجرة «شريدة خوجلى» بكرة تشرق شجرة «شماعة نور الدين»، وشمس الصيف في أول صباحاتها تخرج إلى الماء من بيها نبات «نایلة» على حالها تغشى فرحة بالمانجو، فرحة بالموسم، تقف على ظهرى وتطلبني أن أعلو بها حتى تضرب يديها في سور الديقة ولا تخاف، من الزجاج المفروض في حواجز السور، أعلو بها ف تكون أقدامها على كتفى، ساعتها أنظر إلى ما بين فخذيها فتضربني بقدمها (لها قدم كرداقة نخل) «عينك ياولد أبازيد كما أبوك وأهلك تطلق الصوان». لكننى أنظر.

(أول غرام اليور، طعام الذكر لوليته)
.. تغريب عن «نایلة» في حديقة

«تنقبيلة عبدون» فاختاف عليها من شبابين الطيور، (تكلمنى الأشجار الكبيرة بكلامها، ترخيلى تيجانها كى أخلع لها «شبارتى» وأعصب لها جروحها، متى يجمععننا بيت وتطعمنى بيده، تعطينى جسدك، فاعصب لك جروحاً أراها وجروحاً لا أرى!! (أول غرام الطيور لما يطعم الذكر ولبيته).

ترمىلى «نایلة» شمار المانجو... ثمرة ثمرة، وهى تعد بصوتها العالى: واحد اثنين، حتى الثمرة السابعة، وترجع لى كطاشر جريج أفلت من فخاخه، تعطينى يديها فأتبول عليها، كأنها تجرح يديها بالعدم، كى تفسحك على خجل من جسدى العارى تعطينى «شبارتها» كى أعصب لها جروحاً (من يطلب المانجو لا بد أن يجرح يديه! ومن يطلب البنات لا بد أن يتعب)! وتعلمنى كيف تواكلنى وأذاكلها، نفرس البذور فى الأرض الحال، كى تثمر طرحها الحال، تتبت مع الأيام وتثمر فنتشر ونتركها أشجاراً حرة دونما أسوار!! فيكون ثمرها لكل الناس، تنزل «نایلة» ينبع ماء البنات بثوبها ، تطلبنى أن أشعـل لها النار فأشعلها نيرانا عاليـة فى العطب والهشيم، أضرب لها على الأرض كأنها دف فترقص ، تجلف بالنار ثوبها وجسدها من جروح أعرفها ولا أعرف!!، ويحلو الرقص فترقصى، ولما أتعـب منها ولها ترقـص لوحـدها ، ترقصى الأرض مـرة، وترقص سـيقان الشـجر، تجرى لنـهاية المـاء وتصـهل كـفرس،



جريتا - ارسكين كالدوبل (بوهمس ١٩٥٧)

البنات) ولا أعرف كيف لها دم غير الدم
في يديها تفوح به وتلروح له، وكانت
أحياناً تتمنع أن تستحمل في يتبع
البنات، تقول لي: لا انزل بدمي في
الماء، وأنظر في يديها ولا أجد أثراً لجرح
ودم ولا أعرف كيف هو دم
البنات؟!.. يثمر المانجو في مواسمه،
وتشعر البنات، فكيف يثمر الرجال؟!

..(كبير ذكر الماعز في الماء)
..اقول لأن وقتها.. صوتي تبدل.
فتختحل وتتزغز، ولا أعرف؟!.. تماركتنى
«نایلة» لقتل الأسباب ، تنتش فى
كلامى عن سبب ، بعدها تنشب أصابعها
فى رقبتى، تأخذنى على الأرض، تنقلب
بأجسادنا ولا أحد يرأتنا، وهى تقوم
وتقدم ، يحلو لها أن تصرخ وتتنادى
باسماء عابريين بالطريق لآراهم، وقت
أن ألف شعرها فى يدى، كان لها مراح
يهز شجر المانجو من جذوره ، ومرة كان
لها مراح يلزع الطيور فى أعشاشها
والشجر ساكن وشاهد، مرة جاءت على
صراخنا امرأة عجوز اسمها «عزيزة
فضلون»، قالت وهى لا تعرف أجسادنا من
بعضها، إذ إننا تشابكنا كما أفسان
الشجر: لاحياء و لاعيب ياولد «أبازيد»
كترت ومازلت تصاحب البنات والبنات
شرفة مانجو نضجت على العود، وما
فهمت شيئاً من كلام «عزيزة فضلون» ،
ولا عرفت كيف نضجت «نایلة» كثمرة
مانجو.

**

ترمى جسدها على الأرض وتبكي!!
تنطفل الزهر وتدعوكه في مدرها،
تسالنى وأنا لا أعرف! متى ينabitلى
صدر كما إثاث الشجر كما الأرض كما
البنات، وتحتفظ بثمرتين في صدرها،
 ساعتها ترجع لحالها وتتفوح!!

.. جاء موسم آخر فأخبرتني «نایلة»
أن موسم الشجر في هالعام موسم كريم
كما أخبرتها شجرة «تقيلة عبدون»
الكبيرة، تعرف نایلة أول مواضع
الطرح، وأول ساعاته (أحرس المراعي وأنا
اطلع شجرة «وديعة خوجل»، ولا استند
عليك كى لا تنظر بعينيك التي تحرق
لحمى).

كانت لشجرة وديعة خوجل» حال
غير حال الشجر، ترمى غصونها خارج
أسوارها كانها بلاد، تجمع «نایلة»
أحسانها في يدها وتكلمها فتسلمها
نفسها، بعدها تضرب قدميها في الأرض
مرة. اثنين.. ثلاثة، ت Nadia ينى «نایلة»
باسمعى من وراء السور العالى، تفيب
كما عادتها عن عينى، وترجع لى بسبعين
ثمرات من سكر ومام ، نزلت من سور
الحدائق، متعمدة أن يجرج يديها
الزجاج !! (متى تكبر ياولد كما ذكور
الشجر، ولا أعرف كيف يكبر الرجال
وكيف يكبر الشجر؟!!).

كانت «نایلة» فرحة بفرح آخر لا
أصرفة، تنظر للدم في جروح يديها
وتتنهد ولاتطلب مني أن أعصب لها
جروحها «بشبارةها» (الدم ياولد فرحة

سحابات التراب كقمر فى ليالى
المطراء، لابد أنها ذاهبة ناحية بيتنا
وتشكونى إلى أمى «زينبية هيرون» .
ولابد أن أمى تسمعها الساعة
فتحبسنى كل مرة فى حجرة العاصل
حتى يأتي أبي ويفرج عنى، يقول لها
«الحبس يكسر نفس الولد» ويحبسها
مكانى لساعة كى تجرب !!.

ضررت بباب البيت برجلى ، فوجدت
نفسى فى حضن أبي .
(جنت ! لامرسى يردد ولا أهل !!) ،
كانت «نايلة» تستجير بأمى فى حجرة
ال العاصل، تشكو لها منى وتصرخ، وحينما
يسكتان معا، وحيثنا آخر يهمسان معا،
بعدها خرجت أمى تزغرد، ولما سالها أبي
عن جنون الحرير فى ساعة ظهر، مالت
على رأسه وأخبرته فى اذنه بكلام
لا اسمعه، جاءت «نايلة» خلف أمى كطير
هارب من صائدية، ساعتها أخذتى أبي
بيد وأخذ «نايلة» بيد، ضرب أصبعه
بظفره الخارج فى مدرها فمزق ثوبها
وجرح لحمها ، يومها رأيت شمرتى مانجو
ناضجتين تطلبان القطايف، عصر أبي
شمرتى اليمين فى يده، انساب خيط من
الدم الحامي فى مجرى الصدر، «مانجو
ياولد زينبية من لحم ودم، خبيتك تقيلة
كامك» وأمى تزغرد ، ساعتها عرفت
كيف تغيرت «نايلة» وكبرت مثل
شجرة مانجو وأثمرت، وكيف تغيرت
أنا وأثمرت .

(..(عطش الشجر لا يطفئه إلا الماء)..
..(عطش البنات لا يطفئه إلا ماء
الرجل)..

جاء مغيب آخر- فاجتمعت البهائم
فى جماعة واحدة، أشعنا النار حتى
لاتتبعنا الذئاب ، كانت «نايلة» ترد
البهيمة التى تمرق عن يمين وعن شمال
، وتركب ذكر الماعز الكبير عن خلاف،
اعطتنى وجهها وظهرها للبيوت التي
في وجهنا ، اختلفت فى السر بالحصى
فى جيوب ثوبها ورمتنى به ، ولما
أترب ناحتها كى أوقعها ، تسبقنى ،
تنزل على الأرض وتجرى كى الحق بها،
ساعتها تدخل فى بعضنا جسدا واحدا
ونتدرج على الرمال، وأنا أرى صدرها
يرتجف بشمرتين من المانجو فى كامل
التضirog، لحقت بها وهبشت صدرها
فسرخت، جنت ياولد أبا زيد !! ..
وما عودتني البنات أن تتعنى من
المانجو، وكنا لتونا ننصب عرسنا، إكلنا
كل ثمر المانجو وما تبقى شيء !!، لكنها
اعتادت أن تختلط بشمرتين للصدر
العزيز !!

(يشرم المانجو على الشجر) !!
..(ويشرم صدور البنات) !!
..تجرى «نايلة» وأنا أجرى ورامها
كميات جرح فريسته فى مقتل، تفرقـت
البهائم وشربتها الشوارع وأنا أرمى
«نايلة» بالحجارة وهى تقىـب عنى فى

صباح العشق

.. كلام فى الحال «فاروق عبد القادر»

للكتابة هاتف، للعشق هاتف، نخلة.

هاتف بين الهاتف الملك، إنتي الحال
في مدينة نصبتك سيد المشاق
ووضعتك بالجوانح من غاصبها، وهتف
بينى راحل من جنوبها الى شمالها
(طريقك شاطئ النهر او رحل
الصحارى)، وجاءنى في مهجرى يهتف
بين ان أتبع خطوك وامش على دربك
وأرى ناسا يحبونك وتحبهم وأرى
أعاديك أكثر من أحبابك، (لتوك القيت
عليهم الصباح ومضيت).. وأخبرنى
أنتى في أول الطريق اراك ولا أعرفك،

هاتف يهتف بين، طالما أسمعني صوته
الملك، إنتى في البكود عاشق، من عشق
إلى عشق، مغادر، مسافر، يوماً مهان،
يوماً عزيز النفس فارس، ملك على
الورق، صعلوك في الشوارع، أودع
صاحبها مات دون أن يقاتل، ينصب لى
عدو شركا في الطريق ولا أحذار، أنتى
وجه صاحبى الهاتف الملك ولا أراه، مرة
أتخيله طفلاً من أطفال الحجارة، يعطى
حجارته في نهر قبل أن يرمى بها عدوه،
مرة أراه عجوزاً ينصب خيمته وسط
الصحارى، يسكن العطاشى ويزرع

بعاشر مثلك... أمرك أن تتركني اتعلق
بطرف ثوبك،... ياخال!.. أحب أن
أماشيك حتى خلوك وأشاغلك كن أعرف
كيف تكون عندما تاتيك الكتابة،
وكيف تكون عندما يحضرك ملك الجن
فيسيل قلمك،... أهو حبر مثلما تخبر
به أوراقنا؟.. أم ريق الصبايا الحور أو
رحيق الزهر؟ .. عسل من النحل ياخال
هو؟ أم قطر الندى؟ أم ينابيع
الصحراء؟.. أهو مطر؟ أم دم
الشهداء؟!.. أهو ياخال خمر؟ أم
سلسبيل يجرى من أولها حتى منتها
عندك!!.. وتتركنى وحيدا بالشوارع،
تقول لي:.. هنا يا براهيم حدى!!
.. صباح العشق ياخال!!

(تامر بابا)^{١٩}

.. وتضع يدك في جيبيك، تعطى
(القارى) خبزك وسيد المدينة يشغل من
بيت المال شمعة، (تامر بابا)^{٢٠}.. أمر
هذا الشوارع لا تحالف مع أعاديهما
ضدك، وأمر الأرض أن تعرف أنك أجمل
من توجعت عليها ، النهر أب لك والأرض
أمك، وهى التى تعرف أن من وطنها
غريب، ضاجعها فائبت ذرية لافيها
نسبها ولا نسبك! (تامر بابا)^{٢١}.. أمرك
بما أمرتني به أنت، وعجزت أن أوانيك
بوعدك،.. ياخال!!!.. دوما تعشى وأنت
تعرف أن تحت كل حجر على الطوار
شركا صبوا لك ليلا، يعروفون طريقك
غيره، وأنا أمشي جوارك، أتلب حجارة
الطريق، أخرج لك من تحتها عقارب
وشعابين وأصابع ديناميت، كانت معدة

يوم ! رأيت سماء المهاجر مزيونة
باتقمارها ونجومها والارض كانها صحراء
خلاء، نزل عليها مطر فتفجرت ينابيع
وحداثق، وعرفت أننى على وعد بلقياك،
وجامى شيخ عجوز يحمل مسابع
ومبادر، أخذنى من يدي حتى إليك،
فوجدتك كما رأيتكم فى صباحي، وهاتنى
يرسملى وجهك على وجه سحابة فرحة
تقاوم مطرها ورسمك لى شمسا
متوجهة، تطارد غيمها، كانت
كافتيريا «ريش» فى صباحها الشتائى
هادئ، وأنت ترفع محبقة الصباح
وتتوقف إذا عبرت حسناه فائرة،
أجلسنى دليلى جوارك ومضى،
وماسالتنى عن اسمى ولامسالتك، طلبت
لى شيئا من يد مواطنى «فلل»،
ولاكلمتنى ولاكلمتكم، إنما هو كلام كما
حفيظ الريح سرى بيتنى وبىتنك،
وكانست سطور الصحيبة تسهل دما
أسود له رائحة من عفن، فتشعل قيها
وترومها قبل أن تلوث طرف كمك!

(تامر بابا)^{٢٢}!

.. أمرك بالعشق وأمر العشق أمرك،
نحبها العزيزة الغالية أم البلاد كييفما
نحب وأنت فى القلب سرك، تخرج لها
والناس نومى، تكلمها وتامرها فتطبيع
أمرك.. تخرج لك فساتينها التى غزلتها
وخاطتها بيدها، فتلبسها، سرت الحسن
وأنت فتاتها، ما اشتهرت ولا أطاعت إلا
بامرك ، لكنها وحدها تواجه أعاديهما
وتبكى بناتها، إنها الساعة تستغيث



لنا، نوسعها بارجلنا فتتسع ، نرشها
زهورا فتزهر، نجمعها آخر الليل غطاء،
وتكتلينا وقت الموت كفنا!..
أهو الورق؟!.. أنت المخير.. هلا
اخترت ورقة دون نظم من سطور، أم
تركته خلاء فسيحا؟!.. وكيف تكون
أوراقك بملمس عاشقة تنام آخر الليل
في حضنك، وهاتف الصبح يسألني
عنك ويعاود، كانك سره الفاثب، يصفو
قلبك العاشق كما يصفو النهر في ليلة
شتائية، تنسي من أتعبه في العلا
طيرانك، فرماك بمجر، كرهناهم في
الأرض جرزانا تتبع بدرومات المدينة
وتنزل فوهات الجارى لتشرب بعد
عطش، ولما خففت جناحك وتزلت
الأرض كى تستريح، هويت على فخ
مبيت، حسبت فى غير مواسم الإثمار،
أن الأرض أنبتت لك نباتها وحدك!!

سلفا لحرب ومصرت أنت فى حساب
(العدا).. من «زهرة البستان» إلى
«الحرية» طريق، وجرسون
«الحميدية» يلتقط من الطريق خطوك،
يعرف من جالسك اليوم ومن مشى فى
رحلك، ومن كان هنداك!!

* * *

كل مافى الأمر، أنهم يودون لك أن
تخون نفسك (مياه الصنبور نقط، حازر
أن يشتعل فى وجهك)!!، اكتب عنهم
بغير ماكتبوا، واشهد عليهم أيام
ذمائلك، صقرت بهم أيامهم، كبرت بك
أيامك، ياخال!!.. مائت إلأ أب لكل
الناس، أحب أن اناديك باسم ابنك،
الخال والد، ولو لا قليل الزمان بيني
وبينك، كنت أيا لي، كنت أنا الغالى
ابنك، إنما أحبابك كثر، دراويش
وعشاق مثلهم مثلك، وكان لي أب طلبى

.. تمضى عليك أيامك وتمضى،
فتورق ويقروح البخور من عيادتك،
ينبت الزهر فى منبت عينيك وتصفو
سمواتك، تعجبك بنت بكر صبية،
فتقول: الله!! لو ترجع البلاد بكرة مرة
أخرى.. هل من العشق على «شبرا»،
 واستراح فى تلك الناحية، عبر على
«جاردن سيتي» وتاب فى شوارع
الدقى؟، تعجبك بنت بكر، أنت وحدك
ترى لحظتها مابين سن الطفولة وأول
البلوغ!!.. (ترى ماذَا تخبن قيثارة
النوى النوى؟).. .. تخبن لك قيثارتى
مبادر عطر، مسكا، صندلا،

* * *
.. حباج العشق ياخال!!
.. وأى وطن لك ياخال وطن؟.. أهم
الناس؟!.. أهو الورق؟.. والمداد بحرك؟
، ... أهى الشوارع؟ (كانت شوارعنا

فتسهر، كانت تتشط لک شعرها على وجه النهر، فعصبوا عينيهما وأوثقوها، كذبوا عليها أنهم عاشقونها، كتبوا عليها أنهم جوعى فاطعمن، وحياري فهدت، لها سر تناديک به فكلمها به، نسالك أن تخبرنا به وما أفصحت لنا عن سرك!

* * *

.. وجاءنى هاتف الصبح يهتف بي أن إلک له طلاسم العروف من اسمك، طلسمها طلسمها، قال الغام؟! قلت... قالها الطيب أن يخرج لها فى مسابحها، فكم حبيب فيها أحبابها بغير ما يحبها وهو فى سحارتها قنبلة عطر، مباحه مبارك، تصحوله من فجرها، تتزين لهعروسة، كحبيب قادم من بعد غياب، تشکو له كل وجع فيها من غير ظلمها، ردها عن الغنا، ردها عن المراقص، والوقت فرح المواسم.

* * *

قال الألف! :

قلت: الألفا.. أجمل مانيه أنه برانحة صحراء نزل عليها لته مطر فى فجر مصيف، له من رائحة ورد لا ينبع إلا على رأس جبل، وشوك لا ينبع إلا فى التلال: (لكل رجل رانحة)!، وكل مانيه ينبع بأنه كان كبير الرعاه، ولك واد فسيج، هناك ترك أغفانه ونيرانه وحذاه ونزل المدينة يجرب أحلامه، وكان على ما يبدو يدير طواحين الهواء فتدور به... علامته أنه مازال يحمل عصاء، ويهش بها فى المدينة غنمها!!

* * *

شموسا، أتمارا، لها فى كل حارة عاشق، تخبيء لك وجهها تمثيل البحر وجهك، تمثلك وجه فارس عاشق محارب، تخبيء لك أساور من فضه ومن الذهب قلائد، كانت زينة للبنات الحرائر، تخبيء لك عيدان بخور، أصدافا، خيطانا، أمشاطا، حرائر، بريديات، تيجان ملوك ماسقطت ولا انكسرت تحت حوافر غاز، تخبيء لك عطر العرائس ووصايا من زمانها، والزمن زمن لعوب وخائن..

سباح الحرب ياخال!!

لوسيروا إليك حتى «شبرا»، جيشا بغربان فاعرف أنهم قاصدوک، (نزلت مسchorها على موائد من شواء، خلعت مخالفها وكفت عن العوم وتركت سماءها خلام).. تأمل رجلًا كان مناوكنا نتبعله، نضع أندامنا في فراغ خطوه على الطريق، الآن يعلا مدار قلمه من معابر قاتلينا، يأمرنا أن نعرى بناتنا لعدانا، فما انكشفت بكر إلا على عاشق حبيب!

* * *

سباح الحرب ياخال!!

لوسيروا إليك حتى «شبرا»، جيشا مدربا بغربان سود، فكيف أنت فاعل!!.. أمن دخل بيتك من أعاديك أمن، ما أوجعهم منك إلا كلمة منك ترشق الدم فى وجوههم، وما أوجعهم إلا أنت تمشى وحدك كطاوس، تدهن بيتك بزرقة الحرب، وتشق أمام بوابتك الخنادق!!، تفتح لك بلادك بواباتها

.. قال الراوِي!

على أن نلتقي ونغير من اختلاف
أقدامنا، نتوحد في شارع واسع، تطرد
من أرصفتها مالاحتمله وتترك
مساحاتها لنا خلام، ... ياخال! وكان لى
أب مثلثك، «أبو الفهم» رويت للناس
عنه مثلثك، كان يخلع ملابسه ويرميها
إذا ضاقت عليه، مثلثك يصوم لدهر إذا
جاءت لقنته من عدوه، ياخال! إلى أى
رجل ينتسب الآباء، ينتسبون إلى
آخوالهم، والحال والد بعد أن ضاع الآب.
ومن هو خال الجميلة التي عبرت
أمامنا، ومن هي أمها، تاهت البنات في
الشارع كما إناث الخيل، ما سمعنا
صهيلاً لفرس قادم ولائق على الأرض
حافراً!

.. قال القاف:

قتل القاف!.. قاتل جرح الأحبة لاما دا
له، طبيبك من أعاديك فكيف تذم
عينك، حبيبك يواسيك مما أسر
الليل لملك، القرية غربة حتى لو كانت
وسط أهلك، جرحى بكلام آداويه، وبكم
قميصي أداريه وأفقر، فرج الحزين
قادم أعاديه واجب، ياقمر المدينة
وسمرها، إطلع وكلم عيالها، ارقمن
فرحان بعيدها ، بكرة يرجع نيلها
لنيضه، وترجع الأميرة لبيتها..

.. قال الواو!

.. قاتل الواوا.. وحيداً يأتي، وحيداً
يروح.. له في عرس الجماعة شوق، هلا
معرف من أى الدروب سلكوا-جماعة
العشاق- واخترقوا نقاط الحدوء، زرعوا
هناك نخلة وفجروا جوارها نبعاً،
بعدها رحلوا، فمن أى طريق يبدأ
رحيلة إليهم وحراسها سدوا عليه
الطريق، وأين يكون ملتقاه بهم، ما
استراح العشاق، ولا تعب الطريق!!،
ياخال! أزعق بها كلما ساعدتنا الشوارع

الكتاب

ابراهيم داود
رضا امام
دینا قابیل
عبد العزیز مخیون
سعد القرش
ذینب رشدی
صفاء سعید
مجدی حسنین
تواصل

ابراهيم فهمي

ابراهيم داود

ونقرأ طالعنا بعد ذلك
ونسخر
ونضحك حتى نرى الدم
يجري
ونشكو لاعصائنا خوفنا
ونمُضى
وتتمضى فصول
ويصيّبنا الموت في المقهى
-في الصفوف الأخيرة-
ويأخذه هكذا!!
هكذا!!

الذين سقطوا قبل ذلك
كانوا في الصفوف الأولى
أو خارج الصفوف
ومع هذا
بكينا كثيرا
وخف كثيرون منا
نحن الفرادى معا
نطل بأعناقنا فوق كل
الصفوف
ونشرب قهوتنا خلف
المعزين



والطير إذا هوى

(إلى روح ابراهيم فهمي)

رضا إمام

الاطياف، تحفه برايحة الأحبة.. تقرؤه
السلام.. فيرد بالقناة.
كان مايزال في نقره الدلوب وغناهه
وحنينه لتلك الأرض البعيدة.. القريبة،
حين باشنته وهوهه الريح المرة، فززل
من مكنته، انخلعت الأجنحة، ووحيداً
هوى وسط الغيوم، تضفره المفازات،
وبقية من لحن تدومه، وطيف يمرق من
نوق تشرفة رأسه كالقشميرية، يتسرىيل
في المدى عن وشم المعابد ومقابر وثيل
وفيضان وأهل وعشيرة ووجوه من
طين أسمراً تجمعوا بعدهما تفرقوا على
مقاهي البلدان وأهازيج عرس وفتيات

الإعمصار أطاح بالشجرة والعش قد
غرق، والطير الأسمراً عافت نفسه
فوضى المستنقعات، التي انتشرت في
كل الأرجاء، عزّ عليه أن يسكن في ظل
السؤال، فأسرى بجسمه الصغير سوب
السماء، ناحتا بجناحيه التحيلين
مدارج وسط العتمة، ولاشـن في جعبته
سوى ملح الذكري وقلب تطرزه الرؤى
والآحلام.

وعلى باب الشمس ارتكن، راح
يتوضأ بالضيـن، ينقر وينقر، حتى منع
ثقباً من نغم، يتشعلق فيه، كيما يدور
معها أينما أطلت، وكانت تمر عليه



كالنهيق ثم مضى..
 وأنفك الطيف من حول عنقه، تاركا
 إيهاد سقطوه
 حين اقترب الطير الأسمر من خط
 النهاية، هرولت الأشياء، لا باكية
 إننظرت، لا شجر، لا مشيعين، لا عربة
 تجرها خيل، لا أكاليل ورد، لا مندوق
 ملفوف في علم. ضاقت الأرض، إلا من
 حفرة صفيره تطل منها العتمة، على
 شاهدتها المواطن: كان يقف جعران بلون
 الخروب، يتلو المصلحة، لما دقق فيه النظر
 للحظة خاطفة، هال الشبه الشديد
 بينهما، فانفجرت الأسئلة المكتظة في
 رأسه، وعلى صدره سالت، وكانت
 دهشتـه.. وشهقت الأخيرة، وإنها على
 الحفرة التراب.

سمراءات تضئ الفمـازات وجـوهـهن..
 وأياديـهن وأقدامـهن مرقـشـة بالـحـنـاء
 ونقوش طـيرـ على أـفـصـانـ شـجـرـ منـ صـخـرـ
 وجـرونـ منـ سـمـارـ وـثـقـبـ بـحـجمـ منـقارـ
 سـفـيرـ كـالـحـنـةـ فـي وجـهـ شـمـسـ يـزـخـ قـوسـ
 قـزـحـ.
 والـطـيفـ آتـاهـ منـ خـلـفـهـ.. لـزـمـهـ منـ
 عنـقـهـ وـفـيـ أـذـنـيـهـ هـمـسـ:
 ياـصـاحـبـيـ، أـبـداـ لـيـخـرـ منـ تـالـمـ
 لـلـمـسـاـكـينـ الـبـؤـسـاءـ، مـنـ تـكـلمـ، نـافـضاـ
 قـلـبـهـ مـنـ لـسـعـةـ الـحـرـوـفـ أـوـلاـ بـأـوـلـ، مـنـ
 طـافـ حـولـ السـدـرـةـ وـتـكـشـفـ لـهـ النـورـ
 وـرـأـيـ، مـنـ عـبـرـ الـفـتـحـاتـ الضـيـقةـ كـالـضـوءـ
 تـارـكاـ فـيـ غـربـالـهاـ الصـحـنـ وـالـزـلـطـ.
 ياـصـاحـبـيـ، هـوـ الذـيـ يـخـرـ مـنـ أـتـيـ

حوار

آنى إرنو:

أكتب

كى أثار لطبقتى

أجرته:

دينا قابيل

الكاتبة الفرنسية «آنى إرنو»، الحائزة على جائزة «رونودون» لعام ۱۹۸۴ من روايتها (المكان)، كانت إحدى ضيوف معرض القاهرة الدولى للكتاب أوائل هذا العام.

وقد وجهت الدعوة إلى الكاتبة الفرنسية بمناسبة صدور الترجمة العربية لروايتها (المكان) التى قام بترجمتها د. أمينة رشيد ود. سيد البحراوى، ومدرست عن دار «شرقيات» للنشر بالقاهرة.

وتعد الكاتبة آنى إرنو من الكاتبات الفرنسيات غير التقليديات، ويتسم أسلوبها بالعنف حيث تقول إنها تكتب للتثار بطبقتها.

وتثير روايات إرنو الجدل فى الأوساط الثقافية الفرنسية حيث تعتمد على الكلمات الدقيقة والجمل الواضحة الموجزة والأسلوب المباشر البعيد عن المنمقات.

وحول أسلوبها فى التعبير الفنى ورؤيتها للكتابة والأدب كان لنا معها هذا الحوار:

* كيف بدأت الكتابة؟
ومالحاجة التي دفعتك للكتابة؟
تشوّقت للكتابة وأنا في
العشرينات من عمرى، فى إنجلترا،
وكان ذلك قبل الجامعة. ثم عاوردت

بالفعل هناك تشابه كبير، فقد قمت
بعز الشخصية الحقيقة بالشخصية
الخيالية، أى انتهى قمت بإعادة ترتيب
الحقيقة: شخصية الأم المقربة إلى نفس
الرواية. وجهة نظر الفتاة الصغيرة -
التعليم بالمدرسة - وصولاً إلى حالة
الرفض بل والملقا. كل هذا انعكس فى
الكتابـة شديدة العنف التي تبنتها
الرواية والتي تختلف تماماً عن

الموضوعية التي ذراها فى «المكان».
وتوضح الكاتبة رؤيتها حيث تقول:
لم يكن أمامى أسلوب آخر سوى العنف،
أن أحلل ما يحدث فى عالمين متناقضين
كل التناقض، بل وأن أخترق القيم
البورجوازية التي تنسب لنفسها كل
ما هو جيد وتنعت الوسط الشعبي بكل
ما هو سين.

كتابتى ذاتها كانت تأكيداً للفتى
الأصلية حيث لجأت إلى كلمات ذات أصل
نورماندى، وكلمات فظلة أحياناً أخرى.
وتدلىست هذه الهوة أيضاً - كمدرسة
للأدب - بين ماندرسه وطريقة الكتابة
الأكاديمية، وبين واقع التلاميذ المتنمرين
للطبقة الشعبية.

* هل تأثرت فى روایاتك
ببعض كبار الكتاب؟
قد يكون CELINE سيلين حيث

امباحت الكتابة هي كل هوى. وكتبت
في ذلك الوقت جملة تعبر عن حاجتي
للكتابة: «أريد أن أكتب كى أثار
لطبقاتى»

حاولت بعد ذلك أن أثار من تلك
النظرة، التي تعتبر من ينتمى إلى
وسط شعبي كما لو كان ينتمى إلى
جنس مختلف.

فعبرت عن كل ذلك من خلال الكتابة
، وكانت أولى روایاتى الدوالىب
القارعة والتي اعتبرها نصاً غير
جيد.

لم أفقد أبداً خلال سنوات عديدة تلك
الرغبة فى الكتابة رغم عدم قدرتى
مادياً على الاستمرار. فقد كنت آنذاك
متزوجة ومسئولة عن طفلين وكانت
سنوات صعبة بالنسبة لي. وحين
التحقت بمسابقة «الجريجاسيون
للأدب» كانت أمي خير عون لم حيث
اعتنى بالأطفال، وتوفى لدى الوقت
للكتابة. هذا ، بالإضافة إلى موت أبي
الذى تناولته فى المكان.

* رغم عدم اهتمامك

مقطومات منفصلة عن بعضها شكلاد
ومضمونا، ولكن فى النهاية اكتشفت
أنها - دون أن أشعر - فى غاية الوحدة
لأنها كلها تعبّر عن ثقافة أصلى وطبقة
الشعب التي أنتمى إليها.

ووجدت لديه هذا الأسلوب المنيف في
الكتابة. فكتابتي في الولايات الأولى
كتابة لأشعورية أكثر منها كتابة
إشكالية، فكلما نكتب تطرح الأسئلة
نفسها.

«ما هو دور الأدب في المجتمع
من وجهة نظرك؟»

- هو التعبير عن كل ما هو موجود،
كل مانعيشه ولكننا لا نبوج به
ولانفصح عنه. والأدب هو لغة قبل أي
شيء. فانا أعيش في زمان ومكان ما،
وأحاول أن أقول شيئاً من خلال هذه
اللغة. ولاشك أن القارئ قد يرى الأشياء
بصورة مختلفة لم يكن يراها من قبل،
وهذا هو الدور الذي تلعبه روایاتي.
الأدب هو تغيير رؤية الأشياء وبالتالي
تغيير الأشياء ذاتها.

«تناولت موضوعات تخص
المراة في المركز الأول
(مسئولياتها المتعددة كobia بيت،
تربيبة الابناء، مشكلة الإجهاض...)
فما رايتك في أدب المرأة؟»

- لا يوجد أدب نسائي وأدب رجالى.
يوجد نقط تقاطع بينهما لا يتحقق
أؤمن بهذه التفرقة لأنها تهدى بتحديد
الأدب وتجعل الكتابة منفلترة على
نفسها. لا أظن أنه تمييز له أهمية لأن
ليس هناك روايات خاصة بالمرأة وأخرى
خاصة بالرجل. ولكن بشكل عام جرت
العادة على إخفاء الوضع الاجتماعي..»

« حين نشرت رواية «مشق
بسبيط» حيث تصورين حالة
العقل بصورة محددة صريحة
وبلا أي رتوش، ألم تخش رد فعل
القارئ والناس؟»

- لم أكن أتمنى نشرها في البداية، لذا
كانت صراحتي مطلقة، ولكن بعد
كتابه نصفها قررت النشر، لأن كشف
الحقيقة يساوى بالنسبة لي أكثر من
سلامي الشخصي. لا أنكر أن لحظة
صدور الكتاب كانت لحظة عصيبة
بالنسبة لي.

ولكن الكتابة مفاطرة قبل كل شيء.

«لى «يوميات من الخارج»
تقربين بدور مصور فوتوفراڤى
يسجل كل ما يراه في العيادة
اليومية. هل هذا شكل جديد
للكتابة؟»

- أردت أن أعبر عن هذه «المدينة
الجديدة» ومن الحداثة من خلال هذا
العالم المختلف، فالأحداث تقع في هذه
المدينة التي بنيت حديثاً في ١٩٧٠، أي
أنها ليست ذات جذور تاريخية، وتضم
سكاناً من خمسين جنسية مختلفة.

فراودتنى فكرة الكتابة في شكل

المسرح الفائز أم المسرح المستحيل

عبد العزيز مخيون

يقول: أصبح الآن عندنا مسرح في مصر بل ودما المخرجين المصريين أن يتعلموا من اخراج الاستاذ جواد الأسدى!!

وهذه التصريريات عندما تصدر من وزير الثقافة يكون لها شأن كبير ولها دلالاتها المعبرة، فهى تحدد أو تشيد إلى نوع المسرح الذى تريده، وزارة الثقافة، وتطعم إليه لتقدمه لجمهور المسرح الجاد، وأغلبهم من المثقفين القاھريين المتعطشين لرؤية نوع مسرحي جديد تتجلى فيه ثقون الأداء الرفيع، ويقوم الابداع فيه على أسس من العلم

عرضت فى مسرح مركز القاهرة للفنون المسمى بالهناجر مسرحية «شباك أوفيليا» وهى اعداد قام به مخرجها جواد الأسدى عن نص هاملت لشكسبير.

وقد دام عرضها سنت ليال، قام بالتمثيل فيها مجموعة من الممثلين والممثلات الهاواة بينهم ممثلتان محترفتان (حنان يوسفسلوى محمد على) وقام السيد وزير الثقافة بمشاهدة العرض مررتين وأثنى عليه ومصرح فى برنامج تليفزيونى بأنه يستطيع ان

لفرقة مسرحية تضمهم وترعاهم فنياً
ومادياً؟

لذلك فاتنا مضطر أن أتبه إلى
الأخطاء الفنية والحرقانية التي تضمنها
ذلك العرض، حتى لا يأخذه البعض
كمثال يحتذى وكتمنوج مسرحي رائع،
في غيبة حركة تقديرية واعية ونزية، ثم
أحاول أن أجتهد وأحدد بعض ملامع
الشكل الإداري والفنى لهذا المسرح
القائمة.

سؤال آخر هو كيف يتعامل النقد
مع هذا النوع من المسرح نصف الهادىء
نصف المحترف، كيف يبني تقييمه
وعلى أي أساس؟

الصوت: لاحظنا عيبوبا في طريقة
إخراج الصوت المسرحي، عند أغلب
الممثلين تتمثل في الصوت المسحوب أو
المسلوب الباهت، نتيجة لعدم تنظيم
عملية التنفس بالضغط على الحجاب
الحاجز، وعدم القدرة على اكتساب
ميكانيزم شهق الهواء وخارجه في
عمود صوتي له جرس ورثينه المحدد
الواضح الجلي، وخصوصاً عندما كان
يرتفع صوت الممثل أو الممثلة، فإنه إما
ينشرخ أو يفقد أهم خواصه وهي الرنين
والجرس، وعندما ينخفض الصوت كان
يفقد قدرته على الإسماع والإبانة
والوضوح، نتيجة لعدم التدريب على
ماسبق ذكره، وأيضاً لعدم التاكيد على
مخارج الحروف ومعرفة أماكن خروجها
من آلة النطق.

كذلك لم يكن هناك اهتمام بتحميل

المسرحى الحديث: علم اجتماع المسرح
(سوسيولوجيا المسرح) علم الدلالات
(السيمولوجيا) علم السينوغرافيا وفن
العمارة المسرحية والتطور الهائل
فى تكنولوجيا بناء دار العرض
 واستغلال المكان المسرحي بتجزئته إلى
مساحات مسرحية متعددة ومتعددة.
منذ سنوات طوال انحصرت الأنواع
المسرحية عندنا فى مسارح الدولة التي
تعرف بهيئة المسرح أو البيت الفنى
للمسرح، وهذه قد شاخت وبلغ عمرها
الافتراضى نهايته، تعانى من سوء
الادارة والجمود والتكرار، ثم مسرح
القطاع الخاص التجارى، وبعض أنشطة
الهواة، ومسارح الثقافة الجماهيرية،
اذن فهناك مسرح آخر ينقصنا وتخلو
الساحة الثقافية منه، وتعانى من عدم
وجوده وغيابه، هذا المسرح الذى أسميه
«بمسرح الفنان».

فهل تعي هذا وزارة الثقافة وهل
تنبه سياسة تحقق لنا هذا المسرح؟
بعد تصريحات السيد وزير الثقافة
واهتمامه بهذا العرض أخشى أن أقول
بان الوزارة قد وجدت حلالتها فى
مسرحية «شباك أوفيليا» وقد قالها
الوزير: «النهاردة أقدر أقول بقى عندنا
مسرح فى مصر»

أنتى أحبى اهتمام الوزير بعمل
هذه المجموعة من الهواة، ولكن هل يمكن
أن يقوم ذلك النوع المسرحي الذى
نشده على جهود مجموعات من الهواة
يعرضون لمدة ست ليال ولا ينتهيون



الرئيسية في فن المسرح عموماً، وفي فن المثل خصوصاً. الحركة يجب أن تكون محددة الملامع والشكل، فاي حركة مسرحية تتكون من مجموعة خطوط حركية، تبدأ واضحة محددة، وتتسرى لتنتهي أيضاً واضحة محددة ولكن الحركة في هذه المسرحية كانت تسيّع كما تسيّع الألوان على ورق اللوحة، أو كانت باهتة كانها خطوط رسمت بقلم جف مداده.

عدم التجانس في المادة: المستخدمة: شاهدنا على المسرح هذا الخليط المتناقض كراسى كانيه هزاره من العصر الشيكوري بيانيو، إطار من الألوميتال، والقماش الشفاف الأبيض على شكل باب يفتح ويغلق، أسطبع لامعة فضية في الجانب الأيسر، في الجانب الأيمن تظهر بعض الرواقع أو الحال المشتبة على حائط المسرح المكسوف للمترج، وفي السقف بخفة من البلاستيك كمحاوله لتقليل تجف القصور الملكية، كرسي معدني حديث الطراز، مما يستعمله المتقودون، مائدة خشبية سوداء لا تنتهي لاي طرز الآثار، عباءات ملكية تلبس على بطنطونات، معاطف سوداء مما يلبسها يهود أوروبا أو العدميين (النihilist)، هاملت يظهر علينا مرة في زي اليونك، جاكت صوف على بطنطون جينز، والياته مرقومه ومرة في معطف أسود... الخ. كل هذا الخليط المتناقض أفقد المكان شخصيته ولم يعد هناك عالم مسرحي تتحرك فيه

الصوت الشحنة الانفعالية، التي تستولد في داخل الممثل ونفسه، ولذلك كان الأداء يبدو في أغلب الواقع، كأنه تسيّع محفوظات، وأستثنى من هذا، معتزة عبد الصبور، التي تتمتع بتدفق انفعالي ينعكس على صوتها ووجهها وجسدها.. ثم جنان يوسف، وسلوى محمد على.. وأحياناً خالد المصاري

الحركة: من المعلوم أن الظهور والاختفاء، والدخول والخروج على خشبة المسرح، له قاعدة أن طبقت تكسبه قوه وتجعله مؤثراً، ولكن هذه القاعدة الأولية لم تطبق، فكان الممثلون يلقون متولجاً طويلاً ثم يقفون صامتين يحلقون في فراغ القاع، أو في الجمهور، أو ينظرون إلى الحائط لعدة دقائق، ثم يخرجون متند تغيير الاوضاء، فيكون الخروج هزيلاً ويكون الوقوف بلا معنى، وأثناء ذلك الوقوف الطويل، يفقد الممثل الكثير من حضوره، ويتمرن تدريجياً أمام المترج من الشخصية التي يلبسها.

لم يتم التدريب على القواعد الأساسية للحركة على المسرح، مثل كيفية المشي أو أداء الخطوة المسرحية، وتعلم أداء اللفتة والإيماءة والاشاح، بحيث يكون هناك وضوح أو فصل حركي بينها هذا بالإضافة لسوء شكل القعود والقيام أو الوقوع على الأرض ثم القيام مرة أخرى.

ولهذا جاءت التعبيرات بالحركة فقيرة، والحركة هي أحد العناصر

ل ساعدتهم على الظهور بشكل أحسن ولاكتسبتهم المزيد من اللياقة التي تجعلهم يتجاوزون الكثير من المشاكل التي تعيق إنتلاظ مواهبيهم.

إن هذا العمل يعد انتاجا مسرحيا أنفق عليه الكثير، وليس ورشة عمل أثمرت إنتاجا مسرحيا، وهذا يخالف السياسة المعلنة لهذا المركز، وما شاهدناه من قصور في الاعداد والتأهيل واضح لكل عين فاحصة.

وإذا كنا نبحث عن الخبرة سواء كانت أجنبية أم عربية فيجدن بنا أن نحدد أولاً أين يكون القصور وأين تتنفس المعرفة؟ حتى نستطيع أن نحدد نوع الخبرة المطلوبة ثم نبحث عن أفضل الخبراء، لاعطائهم وتكون الفريق أو المجموعة التي سوف تتلقى هذه الخبرة وتنتمي لها بالرعاية حتى تنضج وتتشمل.

هل أكون حسن الظن والنية حين أقول. ربما كانت وزارة الثقافة تعى جيدا حاجة الثقافة المصرية المعاصرة ورغبة المجتمع التأهلى الأكيدة وتعطش قطاع كبير من الجمهور إلى نوع مسرحي جديد، تتحقق فيه متانة المشاهدة والتذوق الفني الرفيع.. نحلم أن نرى شيكسبير ، إيسن، تشيكوف، يوسف أدريس، ميخائيل رومان صلاح عبد الصبور وغيرهم، نحلم أن نشاهد تجارب مسرحية جديدة فيها متانة الاكتشاف وجدية البحث عن الاشكال التعبيرية الجديدة سواء من التراث أو

الشخصيات فلا نعرف أئنن في قلعة إلسينور التي حكى عنها شيكسبير، أم نحن في بدرؤم قصر أوروبي قديم يعود لقرن مضى، وهؤلاء هم الخدم يلعبون هذه التمثيلية في إحدى ليالي الشتاءظلمة.

في برنامج المسرحية المطبوع استخدمت كلمة سينوغرافيا بدلاً من كلمة ذيكور فعل هذا صحيح؟ هل كانت هناك رؤية بصرية مكتملة كونت الشكل في هذا العرض؟

إن أهم المعانى التي يعطيها لنا فين السينوغرافيا في المسرح، هي الدلالات البصرية للأشياء، وما توحى به من أحاسيس وما تحيله من معان في ذهن المتفرج وما تبعه من رسائل... بحث نحصل على صورة مسرحية تحوى في ثنياتها رؤية منظرية متناسقة تقدم لنا أدبيات جديدة مقدمة بالعين ومحسوسة، تسير طوال العرض موازية للأدب المسرحي الكامن في النص.

وإن كانت السياسة المعلنة لهذا المركز، تقوم على نظام ورشة عمل يتبعها انتاج مسرحي، ورشة تأهيل واعداد فعل حقا كانت هناك ورشة عمل بعد أن رأينا النتيجة الفسخيفية مجسدة أمامنا على خشبة المسرح؟ فهوؤلاء الممثلون الهواه المحبون للمسرح لو وجدوا من يقدم لهم أبسط قواعد حرفيه الأداء التمثيلي التي يطلق عليها في عالم المسرح «تكوين الأساس»



ويتدرّب فيها الحوفيون، الفرقة وعاء

تطبع فيه العمليّة المسرحيّة ومن
الفرقة أو البيت المسرحي تحصل على
«بريتوار» (مجموعة عروض مسرحية
جاهزة للعرض على التوالى كانها مكتبة
شراطٍ فيلميٍّ مثلًا)

وهذا «البريتوار» هو بداية تكوين
التراث بعد ذلك، وفن التمثيل هو
الصلع الأساسي في هذه العمليّة،
وتاريخ المسرح يقول لنا هذا منذ عربة
تسبيس حتى عصتنا هذا.

فهل أكون متفائلاً وحسن النية
وأسمى هذا المسرح الذي أنشده
بالمسرح الغائب، وعلى وزارة الثقافة أن
تساعدنا في البحث عنه وإحياءه. أم
أكون متشائماً وأسميه بالمسرح
المغيب؟ أم أكون أكثر تشاؤماً في ظل
هذه الظروف وأسميه بالمسرح
المستحيل؟

معذراً في حركة المسرح العالمي من
أشكال وأساليب.

هذا النوع المسرحي الذي اختفى من
حياتنا الثقافية مع التغير الحاد الذي
طرد البناء الاجتماعي المصري، وأحدث
خلال في نظام القيم، وعلى رأسها قيم
التذوق الجمالي، واليوم تعود شريحة
من المجتمع المصري للبحث عن هذا
المسرح، وهي حتى إن وجدت بديله أو
شببيه، فهي تحسن استقباله، هذا
المسرح «الغائب» لا يمكن أن يظهر في
حياتنا ويكون متفاعلاً مع جمهوره،
معبراً عن تلك الاحتياجات بهذه الخطط
المسرحية المرتبكة، ولا يمكن أن يقوم هذا
المسرح الغائب بدون ممثلين محترفين
وفرق مسرحية فلامنغو من تكوين
فرقة مسرحية يكون مقرها مركز
القاهرة لللنون، فالفرقة هي بيت
مسرحي تربى فيه الخبرة وتحظى فيه
تقالييد المسرح ويؤهل فيها الفنانون

«عائلة» وحيد حامد: حسن النية

وحدة لا يكفي!

سعد القرش

يعمل أتباعه بالتجارة- بارك الله في التجارة- وهل التجارة- كما تراها هذه الجماعات-تعنى ببيع البسبوسة؟.. هذا تصور سطحي لهذه الجماعات التي تملك كواور ومؤسسات وشركات، ولكن المزلف يقع على أنها تريد أن تقيم دولة الإسلام ببيع البسبوسة.

ثم يصور الأمير وأتباعه في صورة بدائية، كالعيش في الخيام، والاعتماد على الأقران البلدية- التي انقرضت حتى من الريف- ورعن الأغنام.. ما هذا الاستخفاف بعقل المشاهدين؟

وتبدو ثغرات الأعمال

في الأعمال الفنية التي تتناول قضية الإرهاب لا يكفي حسن النية لإبداع دراما راقية بالمعايير الفنية وحدها. ولكن الأمر يتطلب مؤلفاً واعياً ينظر إلى الإنسان باعتباره إنساناً. وفي «العائلة»، واجهتنا شخصيات منحوتة من صخر أو تماثيل ثابتة المشاعر.

ويقع المسلسل في تناقض عجيب مع نفسه. فإذا كانت هذه الجماعات تتلقى دعماً مادياً من الخارج، فهل يتصور أن يقترب الأمير- في صورة ساذجة- أن



حن حن



المؤسسة على الصدق الفي، وهذا ما يجعل العمل قادراً على الاستمرار والتجدد والوصول إلى أجيال لم تولد بعد، فهل ينطبق ذلك على «عائلة» وحيد حامد. أم يدخل هذا المسلسل ضمن الدراما الموجهة أو الفن التتريرى البasher الذى يتم إنتاجه لمواجهة ظروف معينة، لاتثبت أن تتفير ، وبالتالي يفقد المسلسل بريق الذى اكتسبه لأسباب غير قنوية.

ويبيق المشهد الأخير من أهم مشاهد المسلسل، فالشلاء الضحايا ودماؤهم تظل شاهداً على حاضر دموى، فى حين ينجو الطفل - رمز المستقبل والأمل - ويصرخ دون أن يعى شيئاً. وهذه اللوحة - رغم بشاعتها - تثير فى كل مشاهد كل إشكال التحدى والرغبة فى الفتك بالإرهاب الذى يكتوى بناره ورماسمه الأبراء.

ولكن حسن النية وحده لا يكفى لإنتاج دراما جيدة، فالتحدي الحقيقى هو الا يكتب الكاتب ما يستطيع غيره أن يكتب..

الDRAMATIC-والأدبية أيضاً- حين يسقط مؤلفوها بعد التاريخي، أو السياسى العام، ويتحدون عن مشاكل آنية، ويببسونها بالقوة- أحداثاً وقعت منذ مشرين عاماً، ولم يكن أعمى المتنبئين في ذلك الوقت ليفكر فيها، ففي عام ١٩٧٤ لم يكن ضابط أمن الدولة أو الحق يعلم شيئاً من الفوز المعلن- أو المستتر- بين السادات والطلبة الذين تم القبض عليهم، ولكن وحيد حامد يجبه على النطق بان للسياسة لعبتها، كما جعل من «كامل سويم» خطيباً يجيد الكلام والتفسير والتحليل طوال المشاهد التى كان طرقاً فيها - وما اكتثراها- مما أدى إلى تحول المسلسل إلى وصلات من الخطب والحكم التى لم يكن ينقصها إلا أن يمسك محمود مرسي السيناريو ويقرأ منه الحوار نظراً لطوله الشديد، وحشوه بالأحكام الفلسفية التى لانتتلى لتأخر سابق.

إن المعيار الوحيد فى أي عمل درامي- أو أدبي أو فنى- هو الجودة

نساء «الإرهابي»

زينب رشدى

بكليـة الـادـاب، وـتهـيم الـابـنـهـ الـكـبـرـىـ للـطـبـيـبـ (ـشـيرـينـ)ـ بـكـراـسـهـ اـشـعـارـ عـثـرـتـ عـلـيـهـاـ فـيـ الـعـقـيـبـةـ، وـتـجـسـدـ هـذـاـ الـاعـجابـ فـيـ اـهـتمـامـ مـباـشـرـ وـحـنـانـ وـرـعـاـيـةـ لـهـذـاـ الشـخـصـ الـذـيـ يـبـدـوـ مـتـحـجـراـ، غـبـيـاـ فـيـ اـغـلـبـ الـمـوـاـقـفـ.

قـاتـمـ الـأـمـ (ـمـديـحةـ يـسـرىـ)ـ بـرمـاعـيـةـ هـذـاـ الشـابـ وـكـلـمـةـ (ـيـاـ اـبـنـيـ)ـ لـاـ تـفـارـقـ شـفـتـيـهـاـ فـيـ كـلـ نـدـاءـ، وـنـظـرـاتـ الرـحـمةـ وـالـاهـتـمـامـ تـلـاهـ عـيـنـيـهـاـ فـيـ كـلـ لـفـتـهـ، اـمـ مـصـرـيـةـ، حـقـيقـيـةـ تـتـمـتـعـ بـالـثـرـاءـ النـفـسـيـ وـالـعـطـاءـ غـيرـ المـحـدـودـ وـغـيرـ الـمـبـرـرـ.

الـابـنـهـ الـكـبـرـىـ تـقـيـضـ رـقـةـ وـعـذـوبـةـ منـ مـنـطـلـقـ اـحـسـاسـهـاـ بـالـذـنـبـ وـاعـجـابـهاـ بـكـراـسـهـ اـشـعـارـ وـصـاحـبـهاـ اوـرـغمـ عـدـمـ

ماـ الـذـيـ تـسـتـطـعـ المـرـأـةـ أـنـ تـقـدـمـهـ فـيـ قـضـيـةـ الـأـرـهـابـ الـتـيـ تـحـتـلـ السـاحـةـ حـالـيـاـ؟ـ اـهـذـاـ مـاـ الـقـيـ (ـلـيـنـينـ الرـمـلـيـ)ـ الـضـوءـ عـلـيـهـ فـيـ فـيـلـمـ (ـالـأـرـهـابـيـ)ـ، خـيـثـ عـرـضـ عـدـةـ نـفـاجـ لـلـمـرـأـةـ بـشـكـلـ طـبـيـعـيـ فـيـ نـسـيـجـ الـعـلـمـ، فـنـ خـلـالـ عـلـاقـةـ هـذـاـ الشـابـ الـأـرـهـابـيـ بـمـنـزـلـ الـدـكـتـورـ (ـمـسـلاـجـ ذـوـ الـفـقـارـ)ـ الـذـيـ صـدـمـتـهـ اـبـنـتـهـ بـسـيـارـتـهـ وـظـلـ يـعـالـجـ تـحـتـ رـعـاـيـةـ وـرـعـاـيـةـ أـسـرـتـهـ حـتـىـ لـاـ يـبـلـغـ الشـرـطةـ.ـ تـتـعـرـفـ الـأـسـرـةـ عـلـيـ شخصـيـةـ (ـعـادـلـ اـمـامـ)ـ الـأـرـهـابـيـ، وـهـوـ فـيـ حـالـةـ غـيـبـوـيـةـ مـنـ خـلـالـ حـقـيـبةـ مـسـرـوـقةـ مـنـ السـيـارـةـ الـتـيـ كـانـتـ مـسـرـوـقةـ اـيـضاـ لـاقـامـ عـلـيـهـ اـفـتـيـالـ كـاتـبـ كـبـيرـ، وـيـصـبـحـ عـادـلـ اـمـامـ فـيـ نـظـرـهـمـ هـوـ اـسـتـاذـ الـفـلـسـفـةـ

يحرمه من أن يكون إبنا لها، ويكون آخر نداء، استفاثة والرصاص يمطره هو اسم الفتاه التي احبت مخدوعة في حقيقته ويلحظ انفاسه فملا على صدر الام .. ورغم التطويل في هذا المشهد ايضا وضعفه اخراجيا الا انه موظف درامي بشكل جيد ومقصود، هذا الشاب ضائع .. استسلم لهذه الجماعة، عزلته عن حياته المدنية، استقال من وظيفته والغى مقله وظل ينفذ الاوامر مقابل عمود لم يف بها امير الجماعة، وهنا تظهر المرأة كاداة عندما يعرض عليه زوجة الفتاة منقبة لا يظهر منها شئ، ويسرخر (عادل امام) باداء رائع في نظره خلقيا من طرف عينيه تؤكّد عدم مصداقية الموقف . وهي لا تملك الا الایجاب، ومرة أخرى عندما يستعرض مشهد الامير على الطعام وحوله اسرته المكونة من ثلاثة نساء وعدد من الاطفال (يهمشهم) عند طرق الباب وكأنهم دجاج او ثباب ليختفوا بالداخل ، دور سلبي وغير فاعل للمرأة عندما تقُبِّل عقلانيا وحضاريا وثانيا .

ويظل رهن الرعوه هاربا مطاردا سجين غرفة عارية إلا من فراش جاف ، وصندوق كبير مليء بالتفجرات، وكانه مسجون مع مصيريده . يتلخصن على المرأة الجارة بشوتها الأحمر اللامع، وأنوثتها المتفرجة تلهب خياله وتوقظ جوعه الجنسي .

ثلاثة نماذج من النساء، المقهرة والمفتتحة الوعي والمثيره للغرائز يلعبن أدوارا مختلفة سالبة ومحبطة في هذا الفيلم الذي كان من الممكن ان يكون أقوى بكثير لو تم تكييف الأحداث داخل

استجابته، لها استطاعت ان تذيب الجليد او تصهر الحديد .. ليكون طبع التشكيل من جديد ويأتي مشهدها وهي تخلق له بهذه قمة التطوير .. وان كان غير مبرر منطقيا.

يعيد الارهابي النظر في اوامر امير الجماعة (الذى لعبه احمد راتب باجاده وبساطة مقتنة) ويسائل عن مبررات لما يفعله خاصة بعد لقائه بالكاتب الذي كان مكلما باغتياله، وهو يرد عبارات توحى بحرمه على مصلحة البلد اكثر من حرمه على نفسه وحياته .

يعيد الارهابي النظر فيما يسمع، عندما يفرره امير الجماعة بأن يحل له النساء ومال الطبيب، عند مشاهدته للبنى الصغير متخرجه المظاهر .. يواجه منها تصرفها حاسما وعنيقا يوقفه متددنه ويواجهه بان المظهر قد يكون خادعا . ويفدتها بتصرفه غير الحضاري . إلى أن تتباكي من شخصيتها . وتباحث عن حقيقته . وتكون هي المفجر للموقف .

وتلقي بحقيقة امام اسرتها التي احتوته، (أطول وأكثر مما يجب) وأغدقته عليه، ويجد نفسه خجلاما مهده الاسرة، ناكر الصفتة، ويهرب عندما ت manus الشرطة المنزل ويعود إلى جماعته، بعد أن تسرب الشك إلى نفسه ويدرك أمير الجماعة ذلك ويضعه تحت المراقبة، ثم يحل دمه لأنه منشق على الجماعة .

ويهرب من الجماعة إلى الصدر الذي احتواه، إلى الام التي حنت عليه ويرغب ان يموت على صدرها لأن كان قد ره



واليسigi عندما تجمعهم لحظة وطنية مشهد جيد من لحظة توتر عادل امام بالباردة وحركة أصابعه مع موسيقى (المصريين اهم) حتى لحظة العناق التلقائي الذي تم بينه وبين مصطفى متولى.

أضفت وأطول مشهد هو مشهد النهاية حيث ينهاي الرصاص كالمطار . ويترشح عادل امام ويموت بدون قطرة دم واحدة ولا حرق واحد في ملابسه الانية. الاملان يكون هذا الفيلم خطوة

ايجابية على الطريق الطويل المفروش بالفضيحة والرفض لهذا النوع من البشر.

الفيلم والغاء مزيد من الضوء على حياة هذه الجماعة وخلق مبررات لاستسلام هذا الشاب لهم دون مقابل فعلى سوئي الوعود .

جميع الاذواق في الفيلم محسوبة هندسيا، الواقع لحظات الظهور، خاتمة الجار المسيحي وزوجته (مصطفى متولي وماجدة زكي) بآجاشه واقناع، حيث استخدم المرأة المتعصبة كمعادل للتعصب غير المقصور على الرجال ولا على المسلمين .

لحظة الذروة في الفيلم جاءت بمعانقة (عادل امام و المصطفى متولي) الارهابي المتعصب ضد المسيحية

سليم سحاب يتحدث إلى «أدب ونقد»:

موسيقى بمائة جرام من الذهب

أجراء:

صفاء سعيد

مجدى حسنين

التي جمعت القلوب حوله، ومحجز كل مقاعد حفلاته، وأعادت إلينا - نحن الشباب - مجد التراث الموسيقى العربى وتراثه وقدرته على مواجهة قبح الراهن وتشويهات الآخر.

ولغرابة - أيضاً - أن يتصدى البعض لصاحب هذه الامكانيات، بحجة إظهار المواهب الموسيقية المصرية، التي لفتها «المخطوظ» برعاية دار الأوبرا المصرية، أو لأن غير مدرج في عضوية نقابة الموسيقيين، أو لأسباب أخرى لا يعلمهها

المؤكد أن «سليم سحاب» هو سبب كل المشاكل، التي فجرتها نقابة الموسيقيين المصريين هذه، ومنعت عنه تصريح مزاولة الابداع الفنى على أرض الكناية، لجنسيته اللبناني، التي تبدو في نظر البعض جنسية غريبة لاتمت لنا بصلة، نحن المصريين العرب. فموهبته الأصلية، ودراسته الأكاديمية، وطموحاته الجادة، وعشقه للموسيقى وأعترافه ببراعة ورحابة المدرسة المصرية في الموسيقى العربية، هي

التربية الموسيقية

■ بعيداً عن الخوض في هذا الموضوع.. دعنا نتفق على عالمك الموسيقي.. كيف بدأ وما تكون؟

- ما أحاوله هو أن أحب الناس في الموسيقى، لأنني أحبها، فقد تربيت عليها منذ الصغر، وكان الراديو هو المصدر الوحيد - قبل الأسطوانات - للثقافة الموسيقية، من خلال أمهات الأذاعات العربية في ذلك الوقت، وهي أذاعة القاهرة وأذاعة بيروت، ثم أذاعة صوت العرب عام ١٩٥٤، وأذاعة دمشق وأذاعة الشرق الأدنى، التي توقفت عام ١٩٥٦ بسبب العدوان الثلاثي على مصر. وكانت الموسيقى العربية هي المادة الأساسية لهذه الأذاعات، التي أعطت بعد المهد القومي للموسيقى، بما تبنته من موسيقى لاقتار عربية مختلفة، وفتحت عيني على الوان غنية لهذه الموسيقات العربية، التي كانت محصورة في المدرستين: المصرية واللبنانية فقط، ومن هنا ظهر البعد القومي للموسيقى العربية، الذي حرصت عليه أذاعة الشرق الأدنى تحديداً.

وعلى مستوى الأسرة أستطيع أن أقول إننى تربيت في بيت موسيقى، لا تقطع فيه الألحان من الصباح إلى الصباح، تصدح فيه الموسيقى بكل اللغات ولجميع الشعوب، وكان والدى

إلاهم، في الوقت الذى تدعى فيه أجهزة وزارة الثقافة الأخرى بالصعى استعراضات ربع موهبين، لافتتاح المهرجانات السينمائية والمسرحية، دون أن تجرؤ نقابة أو فنان غيور على التصدي لأمثال هؤلاء.

لسنا في معرض الدفاع عن «سليم سحاب»، فهو بته تكريه، كما أنتنا لانقلب ضد المواهب المصرية الجادة والمجتهدة، والتي هي جزء من المواهب العربية، تسعى للرقى بموسيقانا، وتأصيل الانتقام إلى قومية موسيقية متقدمة ومتطرفة.

فقط نتفق إلى جوار الموهبة العربية، دون قطريبة ضيقية الأنف، وندافع عن ريادة مصر لللن والثقافة العربين، وأن واجب هذه الريادة، هو احتضانا الجميع.

يقول «سليم سحاب»

- لا يأخذ أحد مكان أحد، وكل يؤدى دوره كما تيسر له من امكانيات وموهبة، والساحة كبيرة وتنتسع لكل الذين يريدون أن يعملوا في مجال الموسيقى، وفي أي حقل آخر أيضاً، وليس هناك من ناحيتي - أي خلاف بين وبين نقابة الموسيقيين، فأنا أعمل في دار الأوبرا المصرية، وهي التي تحدد دورى بالضبط، وعندما يعلنون لي أنهم استغفروا عنى، ساترك العمل الذى أقوم به، ولا يوجد عندي ما أقوله فى هذا الجانب أكثر من ذلك.

ائتني عشرة سنة متواصلة، في معهد تشاييكوفسكي الذي يعد من أعظم معاهد الموسيقى في العالم. وجاءت الدكتوراة في قيادة الأوركسترا السيمفوني، ثم عينت معيida في المهد، فاستاذًا مساعدًا في الأوركسترا، وعادت إلى بيروت عام ١٩٧٦.

قيادة المايسترو

■ في ظل غنائية الموسيقى العربية وتميزها باللحن الفرد... هل ترى ضرورة في وجود مايسترو لقيادة فرقة الموسيقية العربية خاصة أن التخت العربي- قديماً- كان مكتوباً بل مایسترو؟

بالطبع لم يكن هناك قائد أكاديمي، وقام المطرب أو أحد العازفين بهذه المهمة، وربما يرجع السبب إلى عدم وجود مجموعات كبيرة للعزف أو أوركسترا كامل، أو وجود مجموعات غنائية، والوضع الان يتطلب تعبيرات موسيقية دقيقة وموحدة الأداء الجماعي، وهذا التوحيد يحتاج إلى قائد يبني إلى التلخيص في حالة الفنان بقصوة، أو إلى التهدئة في حالة القوة، والوضع في الأغنية العربية مختلف عن الأداء الجماعي، إذ كان المطرب نفسه هو المتحكم في مسار الأغنية، لدرجة أن الفرقة الموسيقية التي وراءه لا تعرف ماتقوله، بل تتبع المطرب في غناه.

محترف سمع الموسيقى العربية، لدرجة تقدس الأسطوانات في أركان المنزل، وخاصة للموسيقار الراحل «محمد عبد الوهاب» الذي اشتري له أسطوانات جديدة، بما قيمته مائة جرام من الذهب الخالص. وكان أسطوانات عبد الوهاب، فعل السحر داخلنا، فقد تعلمت منها أصول الغناء، وقواعد التلحين، وتعلمت من خلالها على الموسيقى العربية عام.

هذا إلى جانب التراثيم الدينية الموسيقية الماخوذة لدى طائفة البروتستانت من أغان بيتهوفن وموتسارت، وكان انتصاراً أمي إلى هذه الطائفة، هو المعبر الحقيقي للتعرف على الموسيقى الغربية، مما جعل لي خبرة الأربعين عاماً في الاستماع المقارن، بين الموسيقى الأوروبية والموسيقى العربية. وهي الخبرة التي سمحت لي بالالتحاق بمعهد الكونسيرفاتوار بلبنان، كما أنها كانت السبب في تحطيم الحواجز المصطنعة بين الموسيقى العربية والموسيقى الأوروبية، لدرجة أنني كنت انتهي من سماع بيتهوفن وموتسارت، وأقلب مؤشر الراديو لسماع أم كلثوم، دون أنأشعر بفارق في المزاج الحضاري بين النوعين أو جمود كل منهما عند حدود لا يتجاوزها الآخر.

وبعد أن أنهيت الدراسة في معهد الكونسيرفاتوار ببيروت لمدة أربع سنوات، سافرت عام ١٩٦٥ في منحة دراسية إلى موسكو، درست هناك لمدة

أغنية محمد الموجي «لبيك يا بباء» لاحساس يقيمتها الفنية العالمية، واقتتناع بها، فالموسيقى التي لا اقتتنع بها لا أقدمها، وهي بالطبع الموسيقى السيئة، ولاداعي للإخراج، لأنني لن أتحدث عن شخصين بعيئتهم، بل ساسالكما: هل أنتما مقتتنان بعدم وجود فن سين، وأن كل ما يقدم الآن هو فن جيد؟

■ لدينا اقتتناع بأن العملة السيئة في هذا الزمن تطرد العملة الجيدة..

- هذاشئ طبتي على لأن تاريخ الحضارات الإنسانية مد وجزر، فقد مررت بالموسيقى العربية مرحلة العظام، مثلة فن عبد الوهاب وسيد درويش وزكرياء أحمد والسباطي والقصبيجي، وإن ندخل في مرحلة تجريبية جديدة تحتاج إلى مزيد من المعاشرة، لتحقيق ما تتجزء الساقيون، وهذا ما حدث مع «هادين» مؤسس المدرسة الموسيقية الكلاسيكية التي مررت بفترة تجريبية استمرت ٩٠٪ من ترااثه، لا يتذكره أحد الآن، والأمر يرجع إلى بداية تأسيسه لانتاج جديد ومدرسة حديثة، وكل جديد لا بد أن يمر بمرحلة غربلة، حتى يستمر الأقوى فيه، ويسقط الأضعف وهذا أمر طبيعي.

ولكن مع التطور الذي شهدته الفناء والعزف العربي، أصبح من الضروري وجود قائد للأوركسترا، وكلما كان هذا القائد مثقفاً، كلما أبدع في إظهار عمق العمل الفني التراشى، وكان يقدم على المسرح لأول مرة.

■ الاهتمام بالتراث الموسيقى العربى يبدو كالازان فى مالطة فى ظل طفيان الأغنية الشبابية..

مقاطعاً: لا يوجد ما يسمى بالأغنية الشبابية مقابل الأغنية التراثية، بل أرى الموسيقى نوعين: جيد وردي، وهما النوعان الموجودان في العالم كله، وليس في الوطن العربي وحده، فالسيارة والجид يجوار بعضهما في كل مكان، وإذا كان القدماء الكبار قد أدوا دورهم في العطاء، فإن الشباب ما يزالون يجربون، لهم حق التجريب، لأن التاريخ هو الذي سيحكم على ما يتبقى منهم، لكننا نرى الواقع سينا لتمسك القدماء بالقديم رغم موات بعضه، وطفيان المحدثين في الدعمolle للجديد رغم عدم أصالتته، فليس كل تقديم جيداً، وليس كل جيد سينا، بل أكاد أجزم بأن كل جديد في التراث أعلى وأغنى بكثير من كل ما يقدم ، لقدرته على البقاء وصمود الاستمرار.

■ دأين أنت من الجديد؟ ـ أنا مع الجديد الجيد، آخر ما قدمته

فخوصية عبد الوهاب

ومارايك فيما يقلل عن استعانته ميد الوهاب بالعديد من الألحان الغربية...

- مقاطعاً: وماالغريب في ذلك، فالموسيقيون الغربيون استعانتوا ببعضهم البعض ، حتى «بيتهوفن» استعان بالحان آخرين، وعندما اتهم اليونيسكو عبد الوهاب بالسرقة، أوضحت لهم كيفية استعانت الموسيقيين الغربيين ببعضهم، ولكننا لا نعرف ذلك، فقط نعرف أن عبد الوهاب استعان وأخذ، ولذلك دائماً ما أقول إما أن يكون جميع الموسيقيين في العالم سارقين و«هرامية»، وإما أن عبد الوهاب مثله مثل الآخرين ، استعان ببعض الجمل الموسيقية التي يبني عليها عمله الموسيقى الكبير.

■ وماموقع الاستعانته بالحان الآخرين بين المشروعية والاتهام بالسرقة؟

- إذا استطعت أن تأتني بالحان في العمل الذي تبنيه على نفس مستوى الموسيقى التي استعنت بها، فهذا مشروع، وساعدنا ذلك يدخل في باب السرقات ، وحتى هذه القاعدة لوطبقناها لاتهمتنا كل أساطين الموسيقى الأوروبية بالسرقة.

■ وماهى الجمل الراحة التي استعان بها عبد الوهاب من موسيقيين آخرين في الحان؟

■ هناك اهتمام خاص بتراث محمد عبد الوهاب سواء فيما تقدمه من أعمال، أو في حديثك، أو في مكتبتك الموسيقية.. ماضى هذا الاهتمام؟

- للأسف الشديد نحن نتعانى من قاعدة عربية تجعل القمة لا تتسع إلا لزعيم واحد، ولكننى أترى بقىء الموسيقى العربية جميعهم، بدءاً من عبدة الحامولى ومحمد مثمان وسيد درويش وداود حسنى وسلامة حجازى وعبد الوهاب والتسبجى والستباطى وزكريا احمد والموجه... فلنحن محظوظون بما نمتلك من عبقريات فى فترة واحدة، وفى نفس الوقت اعتبر عبد الوهاب هو الأكثر شمولية من كل الموسيقيين العرب ، وإن كان هذا لا يعني أن عبد الوهاب أحسنهم.

■ شمولية في ماذا؟

شمولية في التلحين والتاليق الموسيقى وفي التنويع وفي المزاج الموسيقى، لا يوجد من استطاع أن يصل إلى مستوى عبد الوهاب في مسألة المزاج الموسيقى المترد، وكتابته الموسيقية هي أخطر وأشمل كتابة موسيقية متنوعة، تجد فيها من «الجندول» حتى «بسبيوسة» وهذا لا يوجد عند موسيقى عرب آخر.

مقاننات التوزيع

■ البعض يتهمك أنت بالتفيير في الألحان التي تعيد توزيعها؟ أنا لا أتدخل إطلاقاً في هذه الألحان، ولا أغير فيها نوتة واحدة، وكل ما أفعله مجرد الإضافات البسيطة، كما هو الحال في تبديل التصنيق في «أيجد هوز» بضرب القدمين على الأرض، لتوافق عرض الأغنية على المسرح، ذلك العرض الذي يختلف عن أداء الأغنية داخل استوديو، فسماع الأغنية عبر الراديو، يختلف عن سمعها في المسرح، ماله من مقومات خاصة، هي التي تفرض على في النهاية التغيير والسرعة والتبدل في القام والمذاق الموسيقي، ومبدياً أن يكون التوزيع في خدمة اللحن الأصلي، فالتوزيع ليس هدفاً في حد ذاته حتى لا يقصد العمل، بل هو وسيلة لإبراز كل الأعمق التكribية والجمالية في العمل الذي أعيد توزيعه وأقدمه.

■ من خلال دراستك المقارنة للموسيقى العربية والأوروبية هل تستطيع أن تقول أن الموسيقى العربية له مكانة عالمية؟
- حكاية الانتشار العالمي الآن، أصبحت رهن العامل الاقتصادي والاعلامي، وأى دولة تمتلك قوة هذين العاملين، تستطيع توصيل أي فن منها كان سينا إلى كل بقاع الدنيا. ولذلك

أوضح هذه الجملة في مقدمة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، التي وضعها عبد الوهاب في بداية أغنية أحب ميشة العربية، والذي لا يعرفه الكثيرون أن بيتهوفن نفسه أخذ هذه المقدمة من أغنية شعبية ايطالية في القرن السادس عشر اسمها رقصة «التريانتيلا»، فلماذا اتهم عبد الوهاب ولأنتم بيتهوفن؟ ليس هذا فحسب بل إننى أتحدى أي مستمع لا يعرف مصدر الجملة الماخوذة في هذه الأغنية أن يكتشفها ، لأن عبد الوهاب يبني عمله كله على نفس المستوى الموسيقى الذى استعان به.

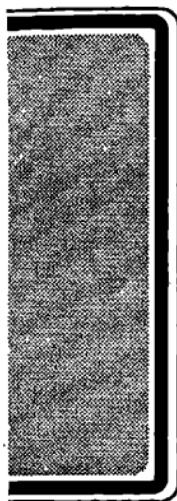
■ هناك اتهام آخر بأن عبد الوهاب أهاد الموسيقى إلى التصور بعدما أخرجها سيد درويش..

عبد الوهاب ليس مطرد الملوك والأمراء كما يدعى البعض، فبائع اللبن والملاح والصياد كان يردد الجانة في كل وقت، بل أن الناس تعلمت القصائد المصماء من الجانة وأحبتها، وبالطبع لا يتنى هذا دور سيد درويش فى تخلص الموسيقى العربية من النكبات الخارجية التى أثقلتها، وجعلها مصرية الطابع والشكل والمضمون، ولو لا سيد درويش لخللت الموسيقى العربية نصف قرن آخر تعانى من هذه الفربة.

■ في هذا الإطار مارويتك
محاولة بعض الموسيقيين العرب
لإنتاج سيمفونيات عربية؟

وهل سمعنا أن إيطاليا انتجت
симفونيات بتنس مستوى الأوبرات
التي انتجوها. لقد انطلقوا من
الشخصية القومية. والموسيقى العربية
موسيقى غنائية، ومخرجنا للإضافة
الإنسانية، هو المسرح الفناني، كما
فعلوا في اليونان وإيطاليا وإسبانيا،
ويبعد أن الفنانية هي الصفة الأساسية
لكل البلاد المتوسطية، وعلى رأس هذه
البلاد إيطاليا، التي لم يضرها كثيراً
عدم إنتاج سيمفونيات على مستوى
بيتهوفن، وأرى أن التلحين بالصوت هو
أصعب الوان التلحين في العالم، ومن
لايلحن أغنية يسعى للهروب بحجة
تأليف سيمفونيات للأركسترا،
واللحين بالعربين أصعب الوان التعبير
الموسيقي، الذي لا يملك إلا اللحن كي
يحمله كل ألوان التعبير الذي يريد.

لا يمكن أن يكون مايكيل جاكسون أم
من عبد الوهاب أو بيتهوفن، رغم
انتشار الأول انتشاراً رهيباً، ونحن
مسؤولون عن عدم انتشار موسيقاناً
العربيّة في العالم، لأننا ببساطة
لأنّقدمها إلى هذا العالم، ولم نفعل
ما فعلته أوروبا عندما جاءت إلينا
باسطوانات بيتهوفن وموتسارت وبياخ
وتشايكوفسكي، لم تبادر لهم الانتاج
الثقافي القائم على التندية، بل وقعنا
في أسر التبعية والاستهلاك، ولا يوجد
في تقديرى مايسمى بالموسيقى العالمية
نهاذا كلام فارغ، والموسيقى هي لغة
قومية. فالموسيقى في الحضارة
الفرنسية تختلف من الموسيقى في
الحضارة الألمانية، أو الإيطالية أو
الروسية، وكل مدرسة من هذه المدارس
لها طابع قومي، واضح و مختلف عن
الآخريات وللاسف نحن ننظر إليها
كمحضارة أوروبية واحدة، وهذا خطأ.
وإذا أردنا أن نضيف إلى هذه
الحضارة الإنسانية، فعليينا أن نبدأ من
التراث القومي الذي نعرفه ونحسنه،
دون تقليد الآخرين.



تواصل

السيده الطاهلة والاستاذة في سبيل اداء كامل، ما يعلن من
الجليله: فريدة النقاش
شعارات وافتراضيات تتحدث عن هدف
مجلة او دورية ما...
بعد التحية..

أخشن ان يكون قد أصاب «أدب
ونقد» تقليداً (هكذا) مما ترسخت بين
الدوريات الادبية هذه الأيام وهي أنه
لانشر إلا بال مقابلة الشخصية والعلقة
الشخصية المباشرة المتحققة..
وكم أود أن أزور «أدب ونقد»
لاتعرف على الاستاذة العظام الذين
يشاركون في تحريرها، ولكن حظى مثل
اعرف أن للنشر قواعده، وأن
بديهيات كثيرة للنشر أهمها أن ليس
كل مايرسل (لجنة أدب ونقد) ينشر،
وان الذي يحدد ماينشر هو مجلس
التحرير وليس صاحب النص مثلاً..
وفي مجال النشر مثلما هناك
بديهيات، هناك أيضاً تقاليد ترسخت
منها ما هو جيد ومنها ما هو يقف عقبة

* تعلیق موجز:

نود أن نوضح للصديق الشاعر حمدى عبد العزيز أن النشر فى المجلة لا يشترط الالقاء الشخصى أو المعرفة الشخصية ، كما تقول. لكن المشكلة أن مساحة الابداع فى المجلة تضيق بالطبع عن نشر كل ما يرد إلينا من إبداع جيد، ولذلك تتأخر بعض النصوص بعض الوقت. نتعشم من مبدعينا قليلاً من طول البال وقليلًا من «حسن النية».

«أدب ونقد»

* الصديق صابر محمد

حسين: ينتصب الكثير من أدوات الشعر وهذه أبيات من قصيتك «متى يعود القدس لنا»:

متى يانصر تأتينا
فتننس بعض ما فينا
متى يانصر تسمعنا
فتخلص من مأسينا
عرقنا المر فى ليالينا
وكان العيش يغرينا
غدونا قصة الدنيا
وصار لكل يربينا

حظ أمثالى من رءامهم هذا القدر الجغرافي المصرى.. بعيداً عن العاصمه.. وعندما ينزلون الى العاصمه ولو مرة كل ثلاث (هكذا) أشهر فان ذلك سيكلفهم ما يعادل ٢/١ المرتب وهذا صعب في زمن تحاصرنا فيه الأزمة الاقتصادية.. التي لاتعرفها النخبة المستدفنة في القاهرة وهي أروقة المجلات والمحاضرات وبقع الضوء..

إننى أرسلت بالبريد لأدب ونقد متذكرة ليست قصيرة وعلى مرات.. ولم ينشر شيئاً (هكذا).. وهذا حكم مادامت النصوص لا ترقى لمستوى النشر.. فقط أخشى أن يكون البريد هو السبب.. ولو كان هو ذلك فانتهى أسفى.. لعدم تمكنى من ألمجئ «لأدب ونقد» لأننى منذ الإعلان عن القريبة الموحدة وأنا أحافظ على قطرات المرتب.. فإنها أغلى من أن تتفق على ترف النشر في المجلات...

وأسف أن كان هناك ما يتتجاوزه..

حمدى عبد العزيز
المصريه/ بحبره

من أنت؟

الى بيضرب بيه ويقول فين الامام
من غير ضمير يحاسبه يلجر في
كل مكان
لا يعرف معنى الرحمة ولا طفلة اسمها
هيا

يامن تلفع بالعدواة
سيامن تزود بالمرارة
والوعيد...
ياليها الباقي المرعب
ياليها الغازى العتيد
كيف؟

عبد الله خليل المنياوي

* الصديق محمود، مكي
خليل:

قصيدتك «إليكم أسلاؤكم» و«بين
العشق والرحيل» تلتقران الى أكثر من
عنصر من عناصر الشعر الاولية. فهناك
أخطاء لغوية كثيرة وكبيرة، وافتقار
للتركيز والتکثيف، وانسياق وراء
الموضوعات التقليدية المعتادة.
نأمل أن تكون أعمالك القادمة أكثر
تضجا وتخلصا من هذه العينوب

إستبحث لمعصيميك الفرمن
في جنبات ألى؟
اما كفالة؟!
او.. جئت تجهض
التبضات في الأمل...

.... الوليد وترتوى
بعداه

أحمد محمود عفيفي

رئيس الشئون الفنية بعلوم
دمياط

*** رسالة غاضبة**

السيدة رئيس تحرير مجلة
«أدب ونقد»:
بعد التحية ترسل إليك انتاجنا من
القصص القصيرة فلا يجد منكم أى

نداء للشعب (ذجل ضد الإرهاب)

ليه يأشعب مصر يابطل ياهمام
ترك القادر والهارب من الاعدام
الهارب هو الارهابي بدفعه الهدام

«لجدائل الوقت بعض من دمى
 وحلم غير الذي تشكل فيما
 ورائحة المكان الذي ياكم حسنا
 ثم هانحن نتبع الراحلينا
 إنه الحزن إذ يتشكل فيما
 يخط انكسارا حزينا في ما قينا
 يحاورنى بلقة يحتلها المصمت
 حسبنا
 يعتريها الذبول حينا.. فحيانا»

بوابة بكره

أدعى تقول لهم
 طريق
 حيطول.. ويطول وباه
 احساس الأه
 وتسبني..
 وأن أملناف بكره بعيد
 اسال
 حلم إمبارح.. روح له
 حتعرف منه..
 إن الهم بمودع آخره
 وان وراءه..
 ، جايه المواجه

صلاح عفيفي
 دمياط

اهتمام ولا حتى مجرد التعليق وتقومون
 بنشر قصص لطلاب في الثانوي.. مثل
 قصة «طقوس أنثوية» لطارق السيد
 أيام تلميذ في الثانوي الذي يكتبها له
 أبوه التي نشرت في مؤخرا هل لأن
 السيد أيام شيوعي مثلكم تنشرون
 قصة لأبنه لاتستحق؟
 حقيقي انتم أيها الشيوعيون ياولاد
 ألا.. ليس لديكم قيم ولا حسن تقدير.
 حرام الواحد يشتري مجلتك أو يقرأ
 لكم وحرام الواحد يشتري أي مجلة
 لناس لا أخلاق لديهم. رجالون، يدعون
 ماليش فيهم ويرفعون شعارات كلها
 كتب وهجوم. معظم المجلات في الدول
 العربية الآن ترأسها عصابات وشلل ودى
 طبعا مش غريبة في دول متختلفة.
 كتابها الحقيقيين (هكذا) في الظل
 والمنافقون في الصورة.
 وأتمنى على الله أن يفضحكم
 ويخرج ببيوتك عن قريب

على على السمركي

كلر الدوار بمحيرة

* الشاعرة نيرمين سالم

الدقهلية:

كلام مثقفين

بعد فتوى مجلس الدولة: ماذا يتبقى من الأزهر؟!

صلاح عيسى

أثارت الفتوى التي أصدرتها الجمعية الشرعية الإسلامية هي سلطة مجمع البحوث في مراجعة المصحف الشريف والأحاديث النبوية قبل نشرها بمختلف الأساليب. وفضلاً عن أن لائحة قانون الأزهر التي استندت إليها الفتوى في منحه تلك السلطة الواسعة للرقابة على كل ما يتعلق «بالشأن الإسلامي» لاترقى في حجميتها إلى مستوى نصوص الدستور التي تكفل الحريات العامة، ولا إلى القوانين التي تعطي هذه السلطة لوزارة الثقافة، فإن هذه اللائحة ذاتها تتضمن مراجعة على أن دور الأزهر في هذا المجال هو أن يتبع ما ينشر عن الإسلام والتراجم الإسلامية من بحوث ودراسات، ليواجهها بالتصحيح والرد، وهو ما يؤكد أن القانون ينظر للأزهر كجامعة تبحث وتحاور وتربّى وتناقش وليس سلطة كهنوتية تتبع وتبخّر وتعمّر وتكتف.

ومن الأزهر سلطة الرقابة على كل ما يتعلق «بالشأن الإسلامي» وفي كل وسائل النشر معناه أن يتفرّغ لمراجعة كل كتاب أو بحث في تاريخ الإسلام عبر كل الأقطار وخلال ١٥٠٠ سنة، وأن يراجع ملايين من كتب التراث والألاف من أشرطة المواعظ وكل الأفلام والتمثيليات والقصائد والقصص وكتب الفلسفة والتفكير وحتى الكتب التي تبحث في علوم الطبيعة والطب والأحياء والقضاء والجيولوجيا والحيوان والنبات باعتبارها جمِيعاً ما خلقه الله تعالى، وهي بهذه الصفة علوم تبحث في شئون إسلامية ينبغي للأزهر أن يبدي فيها رأيه قبل إذاعتها. فماذا يتبقى للأزهر بعد ذلك ليقوم بدوره التعليمي وليبحث في شريعة المسلمين ويتجه فيها؟

ومع أن فتوى مجلس الدولة تنطلق من قراءة لنصوص القوانين واللوائح التي تنظم شئون الأزهر وشئون الرقابة، مما يكشف عن أن المشكلة هي في تلك القوانين لا في مجلس الدولة، إلا أن ذلك لا يعني أن النتيجة التي انتهت إليها الفتوى قد أثبتت نصوص تلك القوانين بما يخالف روحها ومعناها وترتبطها معاً، ويتجاهل غيرها من نصوص الدستور والقانون التي تصنّن الحريات وتنظم عمل الرقابة، إذ الأزهر في نظر قانونه مسجد تعليمي كغيره من الجامعات ومعاهد العلم التي لا يعطيها القانون أي سلطة للرقابة على العلوم التي تتخصص في تعليمها. والسلطة الوحيدة التي منحها القانون لإحدى هيئات الأزهر يحكم تخصصه في تعليم وتدريس

شِرقيات



المكان
آنى أرنو



شرفات قربة
هنا، عطية
شرفات قريبة



عبده الصفر
آلان نادو

◆ من إصدارات الدار ◆

عبدة الصفر، آلان نادو، ترجمة: البستانى والبطراوى/ مدام بوفارى، جوستاف فلوبير، ترجمة: محمد مندور/ الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة: خليل صابات/ الأحمر والأسود، ستاندال، ترجمة: عبد الحميد الدواخلى/ المكان، آنى أرنو، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى/ ناجى العلي فى القاهرة/ الكتابة عبر النوعية: ادوار الخراط/ يوميات الحب والغضب: فريدة النقاش/ البحث عن المنبع فى النقد الأدبي الحديث: د. سيد البحراوى/ مسرح الشعب: د. على الراعى/ من أوراق الرفض والقبول: فاروق عبد القادر.



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

رحلة جديدة .. وخط جديد

إلى العين

بدولة الإمارات العربية
مباشرة كل يوم خميس
اعتباراً من ٧ أبريل القادم

باحدث طائراناً البوينج ٧٦٧

القاهرة / العين / أبوظبي / القاهرة

اقطع القاهرة ٤٤٠٨ صباحاً
وصول العين ٢٠٢٠ بـ ٣٥
بالاضافة إلى

رحلة اضافية القاهرة / العين

الأربعاء ٣٥ مارس

مصر للطيران

أهلاً بكم معنا